**<titlu> STRUCTURA LIRICII MODERNE**

de la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea în româneşte de DIETER FUHRMANN
**<autor> de Hugo Friedrich**

Prefaţă de MIRCEA MARTIN

Editura Univers
Bucureşti, 1998
Coperta colecţiei: DONE STAN
Redactor ANTONIA KACSÓ
Volum apărut cu sprijinul MINISTERULUI CULTURII

Editura Univers mulţumeşte pentru sprijinul acordat de INTER NATIONES, Bonn, la realizarea acestui volum.

Copyright © 1956 by Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg

Toate drepturile asupra acestei versiuni aparţin Editurii Univers 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1

ISBN973-34-0523-X

I

**<Titlu> HUGO FRIEDRICH ŞI POEZIA CA DIFERENŢĂ RADICALĂ**

Structura liricii moderne a apărut cu subtitlul „De la Baudelaire până în prezent" ce părea să indice un itinerar previzibil, dacă nu chiar inevitabil într-adevăr, ce sinteză asupra modernismului poetic european şi-ar putea îngădui - fără riscul de a fi parţială - să nu pornească de la Florile răului? Prin eseul său din 1933 (De la Baudelaire la suprarealiştii), Marcel Raymond a inaugurat un traseu exegetic menit să fie deseori reparcurs de-a lungul anilor, cu intenţii, cu mijloace şi, mai ales, cu şanse diferite de reuşită.
La reeditarea din 1966 (ediţia a noua, revăzută şi augmentată), Hugo Friedrich îşi mărturiseşte dorinţa de a schimba atât titlul cât şi subtitlul cărţii sale. Cel din urmă se şi modifică astfel: „De la mijlocul secolului al XIX-lea până la mijlocul secolului al XX-lea". Nu e vorba aici despre o precaută limitare (înspre prezent), resimţită ca necesară după 10 ani de la prima ediţie. Neutralizarea subtitlului (dispariţia numelui lui Baudelaire) reprezintă, în opinia mea, un mod suplimentar de a sublinia că în cuprinsul cărţii continuitatea nu e urmărită, nici pusă în valoare ca devenire, ca filiaţie. Un alt fel de a spune că nu avem de-a face cu o istorie a liricii moderne. Ceea ce se înţelegea clar din însuşi titlul cărţii, menţionat tocmai ca o pavăză împotriva perpetuării unor aşteptări şi receptări greşite, cu toate că dorinţa a fost să renunţe la termenul de „structură", înţeles, Ia rândul lui, eronat de către unii comentatori, fie ca tipar rigid, procustian, în raport cu diversitatea Şi evanescenţa poeziei moderne, fie într-un sens pe care moda structuralistă a anilor '60 l-a extins abuziv. Precizându-şi propria accepţie, Hugo Friedrich simte nevoia să se revendice de !a Dilthey şi de Ia gestaltism: „alcătuire organică", „configuraţie de ansamblu", tipologie.
De fapt, titlul cărţii sale ar fi putut să fie Stilistica liricii moderne în măsura în care premisa

empirică şi concluzia ei riguros argumentată o constituie ideea unităţii stilistice a poeziei europene din ultima sută de ani.

II

E vorba, se înţelege, de o stilistică tipologică, nu individuală: ceea ce nu înseamnă câtuşi de puţin că analiza unor opere particulare lipseşte, şi nici prezentarea succintă a unor autori consideraţi în totalitatea producţiei lor; dimpotrivă, analizele de text abundă în cuprinsul cărţii şi se prelungesc chiar în Anexele ei, vădind nu numai plăcerea, răbdarea şi fineţea observaţiilor de amănunt, dar şi inteligenţa corelării lor cu impresiile de ansamblu, astfel încât interpretarea finală să fie coerentă şi convingătoare.
Dar întregul demers al stilisticianului este călăuzit de proiectul tipologizant, energia analitică este subordonată intenţiei modelatoare, descoperirile punctuale servesc unei demonstraţii globale, caracteristicile individuale devin ilustrative, convergente înspre un „tipar al epocii". Mai mult, ca probă peremptorie referitoare la procedura deductivă a autorului poate fi invocat faptul că el consideră acest tipar epocal drept „singura cale de acces la poemele care se sustrag în mod deliberat înţelegerii normale".
Perspectiva tipologică asupra poeziei moderne îl conduce pe Hugo Friedrich la o remarcă nu mai puţin şocantă astăzi decât la data primei ediţii, în 1956: „Ceva fundamental nou, lirica secolului al XX-lea nu mai aduce, oricât de însemnate ar fi calităţile unora dintre poeţii care îi aparţin". Măsura unităţii, respectiv a lipsei de unitate o dau, bineînţeles, cei trei mari poeţi francezi din a doua jumătate a secolului trecut, anticipaţi din punct de vedere teoretic de Novalis şi Edgar Poe. Totuşi, prima jumătate a secolului nostru a fost scena de manifestare nu numai a atâtor mari personalităţi poetice, dar şi a unor mişcări artistice de anvergură, precum futurismul, expresionismul, suprarealismul, în cadrul cărora poezia a jucat un rol de prim plan. N-a adus nimic nou, „fundamental nou", Avangarda europeană, generată şi motivată, înainte de orice, de principiul noutăţii radicale?
Răspunsul lui Hugo Friedrich e hotărât negativ. Pentru el „ismele" avangardiste nu sânt altceva decât semne ale „nestatorniciei conştiinţei artistice" iar „schimbarea rapidă a stilurilor" la care ele aspiră - o simplă „iluzie optică". Nici experimentele lor spectaculoase nu ies, în opinia sa, din cadrele stilistice stabilite deja în secolul trecut de Mallarmé şi de Rimbaud: „...nu aş putea să spun care operă anume a depăşit de atunci încoace, în mod definitiv şi definitoriu pentru viitor, domeniul explorat de clasicii modernităţii". Ajungem astfel la o formulă paradoxală pe care stilisticianul german n-o rosteşte, dar care e deductibilă din argumentaţia sa: adevăraţii avangardişti au fost (şi sânt)... clasicii, clasicii modernităţii!
Dacă mişcărilor de avangardă autorul nostru le contestă unitatea, simbolismului îi refuză însăşi consistenţa şi, prin urmare, îl ignoră sau, Hugo Friedrich şi poezia ca diferenţă radicală mai exact, îl evită.

III

Motivul: această noţiune „de şcoală" ar escamota relaţia de asemănare profundă, structurală, între Mallarmé şi poezia contemporană (Valéry, Guillén, Ungaretti, Eliot, Trakl). O întrebare mi se pare însă greu de ocolit în situaţia dată: ce ne împiedică să acceptăm că simbolismul se prelungeşte şi în secolul al XX-lea? Nu-l prezenta Marcel Raymond pe Valery ca pe un „clasic al simbolismului"? Şi nu cumva neasemănarea (tot structurală) a unui Trakl, de pildă, cu Valéry se explică tocmai prin aceea că primul nu este simbolist?
În pofida intervalului relativ mare de timp (1850-l950), a multitudinii şi diversităţii poeţilor, a succesiunii precipitate a curentelor literare, Hugo Friedrich afirmă existenţa unor constante supra-personale care compun o „unitate stilistică" şi constituie structura modernă a liricii

europene, în ce constă această modernitate lirică? Demersul deductiv, anticipativ al autorului se verifică şi în definiţia pe care o încearcă încă din primele pagini ale cărţii şi care se roteşte în jurul noţiunilor de stranietate, obscuritate şi disonanţă. Din ordinea poetică modernă normalitatea e absentă: până şi „diferenţierile necesare unei orientări fireşti în lume" sânt evitate cu bună ştiinţă. „Se poate vorbi de un dramatism agresiv al poeziei moderne", adaugă exegetul ei, numind astfel distanţa extremă dintre semn şi semnificat. Departe de a fi el inspiratorul combinaţiilor lexicale, sensul poemului modern este produsul lor experimental si imprevizibil. Deconcertarea cititorului şi îndepărtarea acestuia fac deja parte din condiţia poeziei moderne, o poezie ce nu poate deveni „normă", chiar şi întemeietorii ei din secolul al XIX-lea continuând să rămână încă neasimilaţi de un public mai larg.
Trasând liniile de forţă ale „structurii fundamentale", Hugo Friedrich îşi îngăduie să ignore ceea ce el numeşte „variantele" ei: pe de-o parte, Lautjeamont, pe de altă parte, lirica politică şi cea „confesională". Nu-mi ascund nedumerirea: că Lautreamont este catalogat drept o variantă („inferioară" sau nu) a lui Rimbaud pot să înţeleg; mi-este însă mai greu să înţeleg (şi să accept) că lirica numită de autorul nostru „confesională" şi, mai cu seamă, lirica politică ar fi versiuni ale unei formule restrictiv moderne de poezie. Cum poate fi caracterizată poezia politică prin „obscuritate", de pildă, ori cea confesională prin „disonanţă"? Ş.a.md.
Mult mai potrivit ar fi fost - în însăşi logica demonstraţiei autorului - ca aceste două tipuri de poezie să fie integrate „stilului liric multisecular" de care Mallarmé şi Rimbaud s-au desprins la sfârşitul secolului trecut, când au constituit, cu mijloace proprii fiecăruia, noua poezie, poezia modernă, a cărei „structură fundamentală" ne este descrisă la începutul cărţii de faţă. Hugo Friedrich putea, prin urmare, să elimine din discuţia sa poeţii confesionali şi politici, cu acelaşi argument cu care declară că i-a eliminat şi pe Ştefan George (totuşi, discipol al lui Mallarmé!), pe Hugo von Hofmannstahl, Hans Carossa ori Theodor Däubler: ca „moştenitori şi momente noi de culminaţie ale (acelui) stil liric multisecular".

IV

Dacă la seria mai sus pomenită ar fi adăugat pur şi simplu numele lui Rilke, exegetul ne-ar fi scutit (pe noi şi memoria poetului) de unele remarci maliţioase, nu în întregime nedrepte, însă avându-şi sursa mai degrabă în anecdotica biografică decât în opera propriu-zisă. O corespondenţă privată (fie şi aparţinând unui poet) nu poate avea „urmări fatale" pentru receptarea poeziei în genere iar dacă poetul respectiv are „măreţie artistică" nu mai contează faptul că e „asexuat". Unică, de altfel, şi ciudată reacţia acestui critic impersonal şi imperturbabil faţă de efuzivul Rilke, din opera căruia nu pare să recunoască decât faza târzie!
Hugo Friedrich mărturiseşte că se află în căutarea „simptomelor" unei modernităţi „aspre", proiect pe care excluderile operate până acum îl confirmă. Apelul la categorii negative îi apare ca o necesitate impusă de însăşi starea poeziei şi, în genere, a artei modeme în raport cu tradiţia; alţi comentatori ai fenomenului liric contemporan le-au aplicat deja în cercetări parţiale, conceptul ca atare aparţinându-i stilisticianu-lui spaniol Damaso Allonso. Înaintea lor, poeţii înşişi au intuit semnificaţia negativă a tendinţelor manifeste în poezia lor, printre aceştia Lautreamont, care vorbea - aşa cum îl citează Friedrich - de „spaime, tulburări, înjosiri, grimasă, dominaţia concepţiei şi a straniului, obscuritate, (...) sfâşiere între extreme, atracţie spre neant". Apariţia „ferăstraielor" în această înşiruire, precum şi prezenţa instrumentului respectiv într-un poem de Eluard şi în mai multe tablouri de Picasso sunt interpretate de criticul nostru ca un indiciu al „constrângerii structurale ce domină poezia şi arta modernă începând cu a doua jumătate a secolului trecut".
Categoriile negative în ansamblul lor denumesc o atitudine poetică similară ce apare deasupra diferenţierilor individuale ori de grup, ca rezultat al unei „constrângeri de ordin stilistic şi structural", al unui „tipar al epocii". Ce este acest tipar epocal, o versiune modernizată a mai

vechiului „Zeitgeist"? E vorba de o presiune a epocii asupra ideilor, viziunilor şi formelor artistice, ca în morfologia culturii? Cred că terminologia autorului nostru implică o presiune exercitată în timp a formelor asupra altor forme: nu ca influenţă şi, prin urmare, ca alegere, dar ca o soluţie inevitabilă, ca o „constrângere". Conceptul ca atare e interesant, sugestiv, însă insuficient definit pentru că nu explică de ce această „constrângere de ordin stilistic şi structural" nu se exercită asupra tuturor poeţilor (artiştilor) din epocă, unii dintre ei cedând atracţiei (constrângerii) „stilului liric multisecular".

V

Categoriile negative a căror întruchipare Hugo Friedrich o recunoaşte la „clasicii modernităţii" şi la numeroşi poeţi din secolul al XX-lea nu se localizează cu precădere în forma poemelor şi mai puţin în conţinutul lor, cum crede el însuşi. Trecând peste dificultatea teoretică şi practică a disocierii conţinutului de formă, mai ales în cazul poeziei moderne, concepte precum: dezumanizare, depersonalizare, dezorientare, timp crepuscular, creştinism în ruină, identitate goală, transcendenţă goală, izolare şi spaimă, realitate distrusă, irealitate senzorială, absurd etc. trimit fără dubii la tematică şi la viziunea asupra lumii, în raport cu ele, magia limbajului, disonanţa, arabescul, tehnica inserţiei, asintaxismul, stilul autotelic, funcţia de nedeterminare a determinanţilor nu sânt câtuşi de puţin covârşitoare. Cât despre fantezia dictatorială, anormalitate (stranietate, insolit), obscuritate etc., dubla lor apartenenţă e imediat evidentă. De altfel, autorul însuşi sesizează nu o dată „interacţiunea opticii şi a mijloacelor stilistice" în cuprinsul poemelor moderniste. Pe de altă parte, dar în aceeaşi ordine de idei, nu cred, precum Hugo Friedrich, că „lipsa de importanţă" a subiectelor în poezia modernă ar fi totuna cu „diminuarea deliberată a semnificaţiei"; semnificaţia se poate concentra în puncte cu totul neaşteptate şi, în orice caz, independente de subiectul său aparent ori pur şi simplu inexistent

Desigur că fiecare dintre aceste categorii negative ar merita o discuţie separată, cu atât mai mult cu cât manifestarea lor artistică propriu-zisă diferă de la un poet la altul. Mă voi mulţumi să citez în trecere excelenta definiţie a funcţiei de nedeterminare a determinanţilor: „Lirica modernă, care preferă prin definiţie conţinuturile incoerente, îşi atinge efectul de surpriză prin introducerea subită a noului, înconjurându-l cu un aer familiar, determinantul intensifică dezorientarea, făcând ca noul, izolat, fără provenienţă, să devină şi mai abscons".

Dezumanizarea e o categorie dintre cele mai bogat ilustrate şi comentate în critica lui Hugo Friedrich. De la mesajul fără eu din poezia rimbaldiană sau de la dezumanizarea mallarmeană a iubirii şi a morţii până la „irealitatea spectrală" care ia locul omului în poemele lui Francis Ponge asistăm la eliminarea tenace a „registrelor naturale ale sentimentului", la modificarea ierarhiei între om şi lucruri, la reificarea umanului. Procesul a fost sesizat încă de Ortega y Gasset în Dezumanizarea artei, concluziile sale fiind însuşite şi de autorul nostru: „A stiliza înseamnă: a deforma realul. Stilizarea implică dezumanizarea". Într-adevăr, orice efort de stil devitalizează obiectul, îl deformează. Malraux nu susţinea altceva în a sa Psihologie a artei. Dar abia arta modernă a făcut evidentă (şi conştientă) această situaţie. Şi nu întâmplător pentru că, dacă orice artă din orice epocă deformează realul, arta modernă îl desfigurează.

VI

Deformarea poate fi şi una idealizantă în sensul clasic al unei umanităţi canonice; după cum poate fi desfigurantă, devalorizantă, dezumanizantă, cum se întâmplă să fie în cazul tipului „aspru" de modernitate pe care îl descrie Hugo Friedrich.

Este acest tip stilistic atât de unitar pe cât susţine descoperitorul lui? Criticul nu poate ignora bivalenta respectivei structuri şi identifică el însuşi, pe de-o parte, o „lirică alogică a formelor libere", pe de altă parte, o „lirică a intelectualităţii şi a austerităţii formelor". „Sunt aceleaşi pe care în secolul trecut le iniţiaseră Rimbaud şi Mallarmé" -adaugă el. Diferenţele şi

contradicţiile dintre cele două direcţii ale poeziei moderne i se par, însă, de suprafaţă, nu de adâncime. Opinia lui este că polaritatea acestora se regăseşte „fie şi cu anumite devieri", înăuntrul fiecărui tip şi chiar înăuntrul operei fiecărui poet: „E polaritatea generală a poeziei modeme ca atare (...) între forţele cerebrale şi cele arhaice".
Mai mult decât atât, Hugo Friedrich persistă în a descoperi chiar coincidenţe între cele două tipuri „polare", coincidenţe care „reamintesc" mereu unitatea structurală: „Poezia intelectuală coincide cu cea alogică prin evaziunea din registrul uman, prin îndepărtarea de concreteţea normală şi de sentimentele uzuale, prin renunţarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acţionează o sugestivitate polivalentă, şi prin voinţa de a transforma poemul într-o formaţie autonomă, cu scop în sine, ale cărei conţinuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că e lumea, sau exprimării unor sentimente".
Unitatea structurală a poeziei moderne îi apare autorului ca un aspect particular al unităţii artei modeme în genere, în acest moment al discuţiei, ca şi în altele, de pildă atunci când defineşte „noul limbaj" şi „stilul autotelic", el se ajută cu exemple din pictura modernă. „Analogiile stilistice ale liricii, picturii şi chiar ale muzicii" pe care le pune în evidenţă de atâtea ori în comentariul său se explică prin - şi, în acelaşi timp, ilustrează din plin - unitatea structurală a artei moderne.
Este extrem de semnificativ pentru spiritul cărţii de faţă faptul că, după ce recunoaşte existenţa a două tipuri diferite de poezie modernă, autorul reface unitatea printr-o serie de coincidenţe care constituie fiecare în parte o versiune a durităţii, a „asprimii". Căci ce altceva reprezintă „evaziunea din registrul uman", „îndepărtarea de concreteţea normală", „renunţarea la inteligibilitatea limitativă" etc.? „Asprime" nu este aici decât un sinonim în ordine morală (sau pur şi simplu, fizică) pentru termeni aşa zicând „tehnici", precum „disonanţă", „stranietate", „obscuritate", într-un cuvânt, pentru diferenţa radicală. Structura liricii moderne e una dintre sintezele cele mai importante care aduc modernismul la ultima lui expresie teoretică şi critică.

VII

Simultană cu dezbaterea în jurul structuralismului şi cu metodologia analitică a acestuia, dar fără să le fie îndatorată altfel decât printr-o... „constrângere structurală şi stilistică", lucrarea lui Hugo Friedrich sistematizează intuiţiile şi ideile poeţilor moderni, conferă conceptului de „ostranenie" al formaliştilor ruşi o autoritate ştiinţifică întemeiată pe o bogată şi complexă cazuistică lirică, în fine, pune la contribuţie în comentariul poeziei cele mai eficiente instrumente ale stilisticii moderne. Să nu uităm că el face parte din aleasa familie de spirite a marilor romanişti germani care, de la Vossler la Curtius şi de la Spitzer la Auerbach, au strălucit atât în analizele de text, cât şi în-sinteze de amplă respiraţie istorică şi culturală, în orice caz, el se dovedeşte extrem de sensibil la ceea ce singur numeşte „cultura romanică a formei"...
Un regret ne încearcă, totuşi, chiar şi la peste 40 de ani de la data primei ediţii. Sau, poate mai exact, o nostalgie. Romanist fiind, profesorul de la Freiburg am Breisgau ar fi putut citi româneşte şi, implicit, ar fi putut cunoaşte şi poeţii moderni români care şi-ar fi găsit cu siguranţă un loc în cartea sa Ion Barbu, de pildă, ar fi putut fi integrat „liricii intelectuale a formelor austere" rămânând, oricum, inconfundabil, Arghezi ar fi putut ilustra cu nuanţe noi, personale, conceptul de „transcendenţă goală". Şi n-ar fi fost singurii. Când citeşti o frază ca aceasta: „Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive...", ai impresia ca ea a fost inspirată de poemele bacoviene. Poezia românească modernă şi-ar fi putut găsi astfel cea mai firească recunoaştere, validare şi integrare europeană! N-a fost să fie! Nu ne rămâne decât să sperăm că peste cincizeci sau o sută de ani, o sinteză asupra structurii

liricii europene va considera indispensabilă şi prezenţa poeţilor români.

MIRCEA MARTIN

**<Titlu> CUVÂNTUL TRADUCĂTORULUI**

O sferă durându-şi atâtor treceri, durându-şi transparenţa în atâtea stări obscure -: de la Novalis, Poe, Baudelaire încoace, lirica a încetat să fii reflectarea prin sentiment a unor impulsiuni venite din realitate. Pestulată de romantismul german, identitatea subiectului şi obiectului în eul creator, punct de convergenţă a poeziei şi filosofiei, şi-a continuat înrâurirea subsecventă în poezia si teoria simbolismului francez. Modalitatea prin excelenţă lirică a devenit refracţia, străfulgerarea inexorabilă speranţă baudelairiană, determinând „modernitatea liricii moderne. Refracţia „noului" ca despicare a unei sfere de identitate originară, luminându-şi mediul de trecere, oricât ar fi el de obscur, configurându-se în liniile austere ale „nadirului" barbian, va prevesti prin perfecţiunea creată a poemului identitatea finală. Şi iată caracterul cu adevărat surprinzător al „noului", dincolo de „surpriza" urmărită de poem: configuraţia particulara a poemului se revelează, prin analogia, prin identitatea motivelor, a fi configuraţia generala a poeziei.
Acestui fenomen de integrare ontologică, dincolo de înstrăinarea realităţii şi păstrând nealterată integritatea particulară a poemului, îi corespunde o modalitate critică a cărei ipostază, cu destulă rezonanţă în Contemporaneitate, o reprezintă analiza structurală. Având ca premise estetica croceană a limbajului, dublată la nivel empiric de lingvistica lui Saussure de cercetările funcţional iste şi comportamentiste asupra limbajului şi asupra formelor stilistice primare, structuralismul actual înclină către formalizarea matematică a procedeelor sale analitice, apropiindu-se astfel de vechiul deziderat al unei semiologii generale, liste o atitudine de aproximare care, similară, ca intenţie combinatorie, acelei „ars magna" a lui Raimundus Lullus, reluată pe plan enciclopedistic de Leibniz si pe plan mistic de Jakob Bohme, fusese aşezată de către Novalis, în fragmentele sale, la temeliile liricii moderne. Data fiind această anticipare, de valoare strict gnoseologică, o



cercetare orientată exclusiv asupra datelor empirice ale poemului, fie ele imediat sau virtual accesibile formalizării, pare cu atât mai limitată cu cât, prin însuşiri ce nu ţin neapărat de „ambiguitatea" sau „polivalenta" expresiei, poemul se retrage într-o sferă proprie numai Iui. Oricât de importante si de binevenite în rest ar fi deci încercările de a circumscrie cu ajutorul unor procedee fie permutaţioniste, punând în valoare una câte una faţetele unui poem, fie strict analitice, delimitând o formulă de bază de accesoriile mai mult sau mai puţin detaşabile ale ei, fie, în sfârşit, deliberat cantitativă, retezând straturile ornamentale, semantice, sintactice, morfologice, până la infrastructura sonoră, - oricât de preţios ar fi un instrumentariu obţinut pe această cale, el va rămâne steril atâta vreme cât funcţionalitatea sa va interzice accesul la intenţionalitatea poemului, care este metaforică, entelehială. Desigur, şi sub acest aspect, metaforic, revine problema convertibilităţii semiotice, cu atât mai mult cu cât în lirica modernă semnul se îndepărtează extrem de corolarul său semnificat. Dar tocmai în această situaţie, a unei entelehii distanţate la limită, dar cerute cu atât mai imperios de poem, a unui metaforism care tinde către o generalizare uneori extremă, intervine necesitatea unei integrări categoriale, elucidând structura ideatică a poemului. Este aici locul să amintim de metoda lui E. R. Curtius de a stabili configuraţia unei orientări spirituale cu ajutorul formulelor-cheie, „topoi", păstrându-i astfel integră aura intenţionalităţii, a specificului ei. Metoda, prin excelentă euristică, iar analitică numai acolo unde se cere o aprofundare în amănunt, sugerează, dincolo de semiotica stratului expresiv, o hermeneutică a integrităţii semnificative.
Este meritul cărţii de fată de a prezenta într-un sistem categorial coerent, într-o axiologie derivată din formule-cheie simptomatice, o asemenea structură hermeneutică a liricii moderne, care să cuprindă în egală măsură vizionarismul turbulent şi hermetismul distant, extrema rimbaldiană şi, respectiv, mallarmeană. Şi metoda se dovedeşte cu atât mai fecundă cu cât nu se rezumă la stabilirea unei tipologii sugestive doar sub aspect simptomatic, ci realizează „luminarea reciprocă" a unor opere poetice reprezentând polarităţi extreme, luminare ce dezvăluie conexiunile multiple prin care lirica modernă se revelează ca întreg coerent. Este adevărat că la această coerentă categorială se ajunge pornind de la planul metaforic, de la procedeul metamorfozei sub diferitele sale aspecte axiologice, care par să determine „caracterul preponderent negativ" al categoriilor folosite. Se pune însă întrebarea dacă o categorie derivată dintr-un procedeu, oricât ar fi el de specific, rezumă si intenţionalitatea căreia îi serveşte doar ca purtător. Ne gândim îndeosebi la Mallarmé, al cărui sonet despre „unghiile pure" ale spaimei, expresia crizei ontologice în care s-a mistuit dialectica baudelairiană a poeziei moderne, se deschide în final asupra unui

cosmos, într-adevăr, al posibilităţilor metaforice infinite, dar care este reprezentat de „septuorul" sideral-muzical, simbol a cărui semnificaţie pitagoreică interzice orice interpretare a sa ca „idealitate goală". Or, tocmai simbolul ca entelehie a metaforei, oricât de severă ar fi negarea contingentelor prin care este urmărită semnificaţia extremă, anihilează o dată cu aceste contingenţe şi caracterul simptomatic al obiectualităţii, constituindu-se în entitate hermetică, de mijlocire infinită. Este cazul să amintim aici de cosmogonia simbolică a lui Ion Barbu, al cărei „timbru", cel puţin, lipseşte din instrumentarea, bogată în inflexiuni simptomatice, a poemelor invocate. Ceea ce înseamnă că modalitatea abstractă nu este obligată, pentru a-şi menţine consecvenţa interioară, să anuleze pragul senzorial, după cum nici poezia onirică, pe de altă parte, nu se reduce la incoerenţa şocantă sau umorismul absurd al suprarealiştilor. Dar acestea nu sunt rezerve faţă de argumentaţia cărţii, ci se referă la posibilităţile deschise spre viitor. Eminentului interpret al liricii moderne, profesorului Hugo Friedrich, îi datorăm o iniţiere competentă şi subtilă.

DIETER FUHRMANN

POST-SCRIPTUM LA CUVÂNTUL TRADUCĂTORULUI

Bucuria de a vedea reapărând, după aproape trei decenii, una din exegezele cele mai stringent argumentate ale liricii moderne, atât în ce priveşte osatura ei structurală cât şi mesajul ei spiritual, nu ne scuteşte de câteva precizări. Rândurilor de mai sus, care încearcă să contureze o linie de continuitate în jocul categoriilor, o soluţie prin convergenţa mesajului dincolo de contingent, le-am adăuga dorinţa ca şi lirica românească să fie reprezentată aici, cu timbrul ei specific. Poezia lui Ion Barbu, hermetismul său ieşit din începuturi parnasiene, nu reprezintă decât o sugestie în acest sens, ea aflându-se în relaţie polară cu modernismul unor Urmuz, Tristan Tzara, Ion Vinea, Ilarie Voronca, Constantin Brâncuşi, Victor Brauner, iar spectrul completându-se cu Tudor Arghezi, George Bacovia, B. Fundoianu, Alexandru Philippide, Paul Celan, Gellu Naum, Nina Cassian. Completare la fel de necesară ca şi referirea la un autor ca Jorge Luis Borges, intrat în conştiinţa literară românească aproximativ la aceeaşi dată cu traducerea de faţă, şi a cărui operă, lirică si în prozele sale, reflectă tocmai convergenta tendinţelor de extrapolare la linia, clasică, de continuitate.
Bucureşti, 29 aprilie 1998
D. F.

*<motto> Lui ERNESTO GRASSI cu ocazia celei de-a 65-a aniversări*
*-2 mai 1967*

**<titlu> DIN PREFAŢA LA PRIMA EDIŢIE**

Cartea de faţă e rezultatul unor observaţii îndelungate asupra liricii moderne, începutul lor datează din 1920, când liceanului de atunci i-a căzut în mână antologia Menschheitsdämmerung (Amurgul umanităţii) editată de K. Pinthus. Evident, aceste observaţii au rămas un timp oarecum lipsite de orientare. Abia când i-am cunoscut, cu mult mai târziu, pe liricii francezi din secolul al XIX-lea, iar şi mai târziu pe liricii francezi şi spanioli din secolul al XX-lea, s-au închegat contururi permiţând orientarea într-un câmp mai larg. Şi iată că acei poeţi germani dinaintea şi din jurul lui 1920, pe care editorul lor îi desprinsese de pe fundalul „secolului al XIX-lea muribund", nu erau atât de izolaţi cum păreau la prima vedere. Şi nici liricii apăruţi de atunci încoace sau cei de azi, atât din Germania, cât şi din alte părţi ale Europei, în aprecierea liricii contemporane se face aproape mereu greşeala de a nu se lua în considerare decât ţara respectivă şi ultimele două sau trei decenii. Desigur că un asemenea poem apare atunci ca o formidabilă „incursiune în necunoscut", între lirica din 1945 şi cea din 1955 admirându-se deosebiri care nu sunt nici măcar deosebirile dintre două clipe.
Întemeietorii şi, încă şi azi, conducătorii liricii moderne europene sunt doi francezi din secolul al XIX-lea, Rimbaud şi Mallarmé. Între ei şi poezia contemporană există trăsături comune care nu pot fi explicate prin influenţe şi care, chiar acolo unde asemenea influente s-ar manifesta, nu trebuie explicate ca atare. sunt trăsături comune ale unei structuri, ale unei alcătuiri fundamentale, revenind cu o surprinzătoare insistenţă sub aparenţele schimbătoare ale liricii moderne. După numeroase înfiripări, dintre care unele datează încă din secolul al XVIII-lea, această structură s-a închegat în teoria poeziei pe la 1850, iar în practica poetică pe la 1870, într-un tot, ce-i drept, foarte complex, dar şi foarte coerent Aceasta s-a petrecut în Franţa Rimbaud şi Mallarmé luminează legile stilistice ale poeţilor de astăzi, iar aceştia, la rândul lor, luminează modernitatea



surprinzătoare a celor doi precursori francezi. Trebuie să ne hotărâm, desigur, să lăsăm la o parte clasificările curente cu care critica şi teoria literară au împânzit lirica europeană a ultimilor o sută de ani. Şi mai trebuie să renunţăm la îngustarea unghiului de vedere asupra unui singur autor sau unui singur tip stilistic. Abia atunci se

deschide perspectiva către acea luminare reciprocă şi, o dată cu ea, către unitatea structurală a liricii europene moderne.
Ceea ce îşi propune cartea de fată (şi ceea ce, după câte ştiu, nu a mai fost întreprins până acum) e formulat chiar din titlu. Nu vrea să fie o istorie a liricii moderne. Altminteri ar fi trebuit să fie trataţi cu mult mai mulţi autori. Noţiunea de structură dispensează de o tratare exhaustivă a materialului istoric. Aceasta mai ales când materialul nu prezintă decât variante ale structurii fundamentale, ca în cazul lui Lautreamont, care azi exercită într-adevăr oarecare influentă, fără a fi, însă, decât o variantă inferioară a lui Rimbaud - pe care, de altfel, nu l-a cunoscut, după cum nici Rimbaud nu l-a cunoscut pe el. Din acelaşi motiv - şi din multe altele - am renunţat şi la discutarea liricii confesionale şi a celei politice din secolul al XX-lea. Valoarea acestei lirici, în măsura în care există, nu se datoreşte nici credinţei, nici ideii politice, - şi cu atât mai puţin ideii politice a vreunui partid.
E de înţeles că în calitatea mea de romanist am ales cele mai multe exemple pentru capitolul V din literaturile romanice. Cititorul nu trebuie să vadă în aceasta vreo desconsiderare a germanilor sau anglo-saxonilor, mai ales că m-am şi ocupat de un reprezentant german şi de unul englez, atât cât era necesar pentru a le demonstra importanta, dar şi acea structură stilistică pe care o au în comun cu poeţii francezi, spanioli şi italieni. E adevărat că felul în care i-am prezentat pe cei doi întemeietori ai liricii moderne şi pe precursorul lor, Baudelaire, nu e consecinţa întâmplătoare a intereselor mele de specialitate, ci o necesitate obiectivă
Ce e lirica modernă? Nu vreau să risc nici o definiţie. Poate că răspunsul va rezulta din carte însăşi. Cartea va răspunde şi de ce am omis poeţi atât de însemnaţi ca George şi Hofmannsthal, dar şi Carossa, R. A. Schroder, Loerke, Ricarda Huch, Th. Däubler. Ei sunt moştenitori şi momente noi de culminaţie ale unui stil liric multisecular, - tocmai acel stil de care Franţa s-a desprins cu opt decenii în urmă. Presupun că nimeni nu va trage de aici concluzia că îi consider depăşiţi. Nici eu însumi nu sunt un avangardist Mă simt mai bine alături de Goethe decât alături de T. S. Eliot. Dar nu aceasta are importanţă. Mă interesează să cunosc simptomele modernităţii aspre, şi cred că ştiinţele noastre filologice ar trebui să facă pentru o asemenea cunoaştere cu mult mai mult decât s-a făcut până acum.
Cartea riscă să rămână expusă unor neînţelegeri de diferite feluri. Poeţii sunt oameni sensibili, preocupaţi de originalitatea lor, şi admiratorii lor le ocrotesc această sensibilitate. De aceea mă aştept în primul rând la reproşul că i-aş fi uniformizat pe toţi acei numeroşi poeţi pe care îi citez.

**<titlu> Prefaţă**

Or, acest reproş s-ar îndrepta chiar împotriva intenţiei cărţii, care urmăreşte o trecere în revistă a simptomelor suprapersonale, supranaţionale şi constante de-a lungul deceniilor ale liricii moderne.
În ce priveşte principiile metodice care mi-au călăuzit expunerea, cartea răspunde în mai multe locuri. Aş vrea să anticipez doar atât, că nu ar trebui citit capitolul V fără cunoaşterea celor precedente, pentru că altfel nu s-ar vădi cât de strânsă e legătura dintre moderni şi francezii secolului al XIX-lea Ar fi fost plictisitor să repet demonstraţia la fiecare simptom în pane. în această privinţă va fi util şi indicele terminologic. Aş vrea să mai subliniez că „modem" se referă la toată epoca de la Baudelaire până în prezent, iar „contemporan" sau „actual" exclusiv la poeme ale secolului al XX-lea.
Adresându-mă cititorului german, am dat citatele din cadrul fiecărui capitol, cu puţine excepţii, numai în traducere, în Anexa I sunt reproduse unele texte originale, împreună cu încercări de traducere. Desigur că fiecare cunoscător al liricii ştie că ea nu se pretează aproape deloc la traducere, cu atât mai puţin cea modernă.

Freiburg im Breisgau, de Paşti, 1956

HUGO FRIEDRICH

10

**<titlu> PREFAŢĂ LA EDIŢIA A NOUA**

La propunerea editorului acestei serii de studii, cartea a fost supusă unei ample revizuiri Aceasta în mai multe privinţe: îndreptarea unor erori, modificări stilistice, completări de natură obiectivă, dintre care aş dori să relev paragraful despre „Noul limbaj". Anexa I a fost lărgită cu câteva poeme. Ca o nouă anexă îi urmează un grupaj de interpretări de texte lirice. A mai fost lărgită şi bibliografia, despre sensul şi principiile căreia informează nota preliminară de la p. 292.
A crescut numărul trimiterilor care însoţesc citatele şi rezumatele din corpul lucrării, cifrele cursive corespunzând celor din bibliografia acum complet numerotată. Aceste cifre lipsesc numai în capitolele II-IV, citatele provenind din ediţia respectivă de opere; adică Baudelaire = 96; Rimbaud = 135; Mallarmé = 161. în felul acesta, citatele nu sunt însoţite decât de numărul paginii.
Noţiunea de structură din titlul cărţii a dat loc la numeroase neînţelegeri. Astfel, unii au înţeles prin „structură"

ceva „rigid, ba chiar încremenit", iar alţii şi-au exprimat neîncrederea că această noţiune s-ar putea aplica la „ceva atât de evanescent cum e lirica". Desigur că noţiunea de „structură" nu indică o rigidizare anume sau ceva asemănător, cu atât mai puţin cu cât, începând cu Dilthey, ea şi-a pierdut în ştiinţele umaniste înţelesul originar de anorganic. În legătură cu fenomenele literare, „structură" indică o alcătuire organică, o tipologie comună unor fapte diferite, în cazul de faţă, noţiunea se referă la acea trăsătură comună a poeziei lirice care constă în abandonarea tradiţiilor clasice, romantice, naturaliste, declamatorii, adică în modernitatea ei. „Structură" indică aici configuraţia de ansamblu a unui numeros grup de poeme lirice care nu trebuie să se fi influenţat reciproc, dar ale căror particularităţi izolate converg şi pot fi explicate unele din altele, ele apărând atât de frecvent şi într-o dispoziţie atât de unitară, încât nu pot fi considerate ca întâmplătoare. Ceea ce, de altfel, a mai fost menţionat şi în prima ediţie, în paragraful introductiv la capitolul V, într-o formulare puţin diferită.



Ţin să mărturisesc că în această ediţie revăzută aş fi dorit mai curând să evit termenul de „structură". Aceasta pentru că a devenit, în şi mai mare măsură decât la vremea apariţiei primei ediţii, un termen la modă, extinzându-se în toate domeniile posibile. Din două motive a trebuit să-l menţin totuşi: o dată pentru că sub acest titlu cartea s-a încetăţenit, iar apoi pentru că trebuie să mă apăr, ca şi până acum, de prezumţia că aş fi scris o istorie a liricii moderne. O asemenea istorie ar fi cerut alte metode şi o altă dispunere a materialului, poate la fel ca în excelenta carte a lui G. Siebenmann, Die moderne Lyrik in Sponien, care, procedând exclusiv istoric, cuprinde şi evoluţia particulară a liricilor trataţi.
Subtitlul l-am modificat înainte suna: De la Baudelaire până în prezent, în forma sa actuală cuprinde două date, ambele aproximative, care trebuie înţelese, deci, în mod elastic. E adevărat că delimitarea la momentul 1950 e mai categorică decât la momentul 1850. Şi în a doua jumătate a secolului nostru, lirica europeană a produs numeroase opere demne de consideraţie. Cu toate acestea, nu aş putea să spun care operă anume a depăşit de atunci încoace, în mod definitiv şi definitoriu pentru viitor, domeniul explorat de clasicii modernităţii. Mai curând am putea constata anumite destinderi, o întoarcere, sensibilă pe alocuri, la o lirică mai umană, mai personală, devenită mai simplă în bucuria şi durerea ei. Oricum însă, lirica, această putere liniştită şi totuşi importantă, a rămas una din acele libertăţi şi cutezanţe prin care epoca noastră se eliberează din determinările ei utilitare. S-ar putea să fie vina mea dacă nu mai sunt în stare să recunosc unele aspecte, poate efectiv noi, în originalitatea lor posibilă, în desprinderea lor de structura poetică dominantă în ultima sută de ani. Oricum, dată fiind sterilitatea ei, aşa-numita „poezie concretă", cu molozul ei de cuvinte şi silabe azvârlite mecanic, poate să rămână în afara oricărei consideraţii.
Freiburg im Breisgau, octombrie 1966

H. Fr.

## <titlu> I. CONSIDERAŢII PRELIMINARE

### Anticipare asupra liricii actuale; disonanţe şi anormalitate

Lirica europeană din secolul al XX-lea nu oferă un acces comod. Vorbeşte în enigme şi obscurităţi. Dar e de o surprinzătoare productivitate. Opera liricilor germani de la târziul Rilke şi de la Trakl până la G. Benn, a celor francezi de la Apollinaire până la Saint-John Perse, a celor spanioli de la Garcfa Lorca până la Guillen, a celor italieni de la Palazzeschi până la Ungaretti, a celor anglo-saxoni de la Yeats până la T. S. Eliot nu mai poate fi pusă la îndoială în ce-i priveşte însemnătatea Această operă dovedeşte că, în situaţia spirituală actuală, forţa expresivă a liricii nu e mai redusă decât cea a filosofiei, a romanului, a teatrului, picturii şi muzicii.
Experienţa pe care cititorul o face cu poeţii amintiţi îl apropie pe nesimţite de o trăsătură esenţială a unei lirici de acest fel. Obscuritatea ei îl fascinează în aceeaşi măsură în care îl deconcertează. Magia lexicală şi misterul ei se impun, deşi înţelegerea e dezorientat! „Poezia se poate comunica şi înainte de a fi înţeleasă", observa T. S. Eliot în eseurile sale. Această interacţiune dintre ininteligibilitate şi fascinaţie poate fi numită disonanţă, deoarece produce o tensiune îndreptată mai mult spre nelinişte decât spre repaus. Tensiunea disonantă e o finalitate comună artelor moderne. Stravinsky scrie în a sa Poetique musicale (1948): „Nimic nu ne obligă să căutăm mereu satisfacţie în repaus. De peste un secol se înmulţesc exemplele unui stil în care disonanţa s-a emancipat Devenită un lucru în sine, se întâmplă ca ea să nu pregătească şi să nu anunţe nimic. Disonanţa e tot atât de puţin un factor de dezordine pe cât e consonanţa o garanţie de securitate". Ceea ce e pe deplin valabil şi pentru lirică.



Obscuritatea ei este principială. Chiar şi Baudelaire scria: „Este o anumită glorie în a nu fi înţeles". Pentru Benn,

actul poetic înseamnă ..a ridica lucrurile decisive în limbajul neînţelesului, a te dărui unor lucruri care ar merita să nu convingi despre ele pe nimeni". Extatic se adresează Saint-John Perse poetului: ..Vorbitor a două limbi între lucruri de două ori ascuţite, tu însuţi o luptă între tot ce se luptă, glăsuind între multiplele înţelesuri ca unul ce s-a rătăcit în lupta între aripi şi spini!" Iar, mai ponderat. Montale: „Nimeni nu ar scrie versuri, dacă problema poeziei ar fi să te faci înţeles".
Celui dornic de iniţiere nu i se va putea da la început alt sfat decât să încerce a-şi obişnui ochii cu obscuritatea care învăluie lirica moderni Pretutindeni observăm tendinţa ei de a se ţine cât mai departe de comunicarea unor conţinuturi univoce. Dimpotrivă, poemul se vrea o alcătuire suficientă sieşi, cu multiple iradieri de semnificaţie, prezentându-se ca o reţea de tensiuni ale forţelor absolute ce acţionează sugestiv asupra straturilor pre-raţionale, făcând să vibreze totodată şi zonele de mister ale noţiunilor.
Această tensiune disonantă a poemului modern se manifestă şi în altă direcţie. Astfel, trăsături de provenienţă arhaică, mistică, ocultă contrastează cu o tăioasă intelectualitate, modul simplu de expresie cu complexitatea exprimatului, rotunjirea limbajului cu nerezolvarea conţinutului, precizia cu absurditatea, precaritatea motivelor cu cea mai violentă mişcare stilistică. sunt în parte tensiuni formale, şi adeseori nici nu trădează vreo altă intenţie. Dar ele apar şi în conţinuturi.
Dacă poemul modera abordează realităţi - ale lucrurilor şi ale oamenilor - el nu le tratează descriptiv şi nici cu căldura proprie unei optici şi unei sensibilităţi familiare. Le transpune într-o atmosferă nefamiliară, le înstrăinează, le deformează. Poemul nu mai vrea să fie comparat cu ceea ce în mod curent se numeşte realitate, chiar dacă şi-a înglobat-o prin câteva frânturi care să-i înlesnească saltul în libertatea sa Realitatea e desprinsă din ordinea spaţială, temporală, obiectivă şi spirituală, sustrasă diferenţierilor necesare unei orientări normale în lume, pe care le refuză, considerându-le de natură să-i aducă prejudicii - diferenţierile dintre frumos şi unt. apropiere şi depărtare, lumină şi umbră, durere şi bucurie, pământ şi cer. Dintre cele trei comportamente posibile ale poeziei lirice - cel al sensibilităţii, contemplaţiei şi metamorfozei -, în poezia modernă domină ultimul, atât în ce priveşte lumea, cât



şi limbajul. După o definiţie derivată din poezia romantică (şi foarte impropriu generalizată), lirica e considerată adeseori drept limbaj al „sentimentului", al sufletului personal. Noţiunea de sentiment indică o destindere prin retragerea într-un spaţiu sufletesc interior, pe care şi cel mai solitar îl împarte cu toţi cei în stare să simtă. Tocmai această familiaritate comunicativă o evită poemul modern, făcând abstracţie de umanitate în sens tradiţional, de „trăire", de sentiment, adeseori chiar şi de eul personal al poetului. Acesta participă la obiectul imaginaţiei sale nu ca persoană particulară, ci ca inteligenţă poematică şi „operator" al limbajului, ca artist care îşi experimentează actele transformatoare ale fanteziei sale dictatoriale sau ale opticii sale ireale pe un material oarecare, sărac în semnificaţie. Ceea ce nu exclude ca un asemenea poem să izvorască din magia sufletului, şi ca el s-o trezească la rândul său. Atunci, însă, e vorba de altceva decât de sentiment, şi anume de o polifonie şi o necondiţionare a subiectivităţii pure care nu mai poate fi descompusă în valenţe de sentiment izolate. „Sentiment? Sentiment nu am", a mărturisit despre sine Gottfried Benn. Acolo unde vor să se strecoare moliciuni sentimentale, cuvinte dure, disonante, le spulberă prin ricoşeu.
Se poate vorbi despre un dramatism agresiv al poeziei moderne. Acesta domină în raportul dintre teme sau motive, mai curând opuse decât coordonate, şi apoi în raportul dintre acestea şi o mişcare stilistică neliniştită care distanţează semnul şi semnificatul în mod extrem. Dar el determină şi raportul dintre poem şi cititor, producând un efect de şoc a cărui victimă e cititorul. Acesta nu se simte asigurat, ci alarmat Desigur, limbajul poetic s-a diferenţiat dintotdeauna de funcţia normală a limbajului, comunicarea Lăsând la o parte unele cazuri izolate - Dante, de pildă, sau Gongora - era vorba de o diferenţiere treptată, plină de măsură. Deo-dată însă, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, ea devine o diferenţă radicală între limbajul curent şi cel poetic, o tensiune excesivă care, adăugată conţinuturilor obscure, provoacă dezorientare. Limbajul poetic capătă caracterul unui experiment, de unde rezultă combinaţii care, departe de a fi proiectate de sensul poemului, produc abia ele însele acest sens. Materialul lexical curent îmbracă semnificaţii neobişnuite. Cuvinte provenind din cele mai îndepărtate domenii de specialitate sunt electrizate liric. Sintaxa se dezarticulează sau se reduce la predicate nominale voit primitive. Cele mai vechi instrumente ale poeziei, comparaţia şi metafora,



sunt mânuite într-o manieră nouă care evită termenul natural de comparaţie şi provoacă o contaminare ireală între lucruri obiectiv şi logic incompatibile. După cum, în pictura moderna, structura culorilor şi a formelor, devenită autonomă, dislocă elementele concrete sau le elimină complet pentru a se realiza doar pe sine. şi în lirică, structura dinamică autonomă a limbajului, necesitatea subiectivă a unor serii de sunete şi curbe de intensitate libere de sens pot avea drept consecinţă ca poemul să devină complet inaccesibil pornind de la conţinuturile sale expresive. Aceasta pentru că propriul său conţinut rezidă în dramatismul forţelor formale, atât

exterioare, cât şi interioare. Faptul ca un astfel de poem mai este totuşi limbaj, dar limbaj fără obiect comunicabil, are urmarea disonantă că ademeneşte şi dezorientează în acelaşi timp pe cel care îl receptează.
În faţa unor asemenea fenomene, în cititor se fixează o impresie de anormalitate. Astfel se explică faptul că unii teoreticieni moderni ai poeziei folosesc ca noţiune de bază aceea de surpriză, deconcertare. Cel care vrea să deconcerteze în mod surprinzător trebuie să recurgă la mijloace anormale. Desigur că ..anormalitate" e o noţiune periculoasă. Ea creează aparenţa că ar exista o normă atemporală. Or. s-a putut constata de fiecare dată că ..anormalul" unei epoci a devenit norma celei următoare, că a putut fi. prin urmare, asimilat. Ceea ce însă, firește, nu mai rămâne valabil pentru lirica de care ne ocupăm aici. Nu mai e valabil nici pentru întemeietorii ei francezi. Rimbaud şi Mallarmé nu au fost asimilaţi nici până azi de un public mai mare, oricât se scrie despre ei. Neasimilarea a rămas un simptom cronic şi al liricilor celor mai moderni.
Cu toate acestea, vom folosi termenul de „anormalitate" în sens euristic, la fel ca şi termenul de „normal". Abstracţie făcând de raporturile istorice, considerăm drept normală acea stare a sufletului şi a conştiinţei care permite asimilarea, de pildă, a unui text de Goethe sau poate şi de Hofmannsthal. De aici vom distinge cu atât mai clar acele fenomene ale liricii contemporane care se diferenţiază de o poezie similară cu a lor într-o măsură care ne obligă a le defini drept anormale. „Anormal" nu implică o judecată de valoare şi nu înseamnă „degenerat"; o distincţie ce nu poate fi subliniată cu destulă tărie. Admiratorul necritic al poeziei moderne obişnuieşte s-o apere împotriva obtuzităţii burgheze, împotriva gustului didactic şi casnic. E o atitudine copilăroasă care nu ajunge



nici pe departe la impulsul unei asemenea poezii şi denotă, de altfel, o ignoranţă totală în faţa a trei milenii de cultură europeană. Poezia (şi arta) modernă nu trebuie admirată sau condamnată „din principiu". Ca un fenomen constant al contemporaneităţii, ea are dreptul de a fi preţuită prin cunoaştere. Dar cititorul are şi el un drept al său, acela de a-şi împrumuta criteriile din poezia mai veche şi de a le aplica cu cât mai multă exigenţă. Noi ne abţinem să apreciem după astfel de criterii. Dar ne permitem să descriem şi să cunoaştem cu ajutorul lor.
Şi aceasta deoarece cunoaşterea e posibilă şi în cazul unei poezii care nu se aşteaptă în primul rând să fie înţeleasă, pentru că ea, după cum spune Eliot, nu cuprinde un sens care ar „satisface o obişnuinţă a cititorului". Eliot continuă: „Căci unii poeţi devin neliniştiţi în faţa acestui sens, fiindcă le pare de prisos, şi prevăd posibilităţi de intensitate poetică născându-se din renunţarea la sens". O asemenea poezie permite întru totul cunoaşterea şi descrierea, chiar dacă e străbătută de o atât de mare libertate, încât cunoaşterea va putea să constate cel mult libertatea ca atare, nu şi să înţeleagă conţinuturile atinse de ea, cu atât mai mult cu cât acestea (după cum a observat, de asemenea, Eliot) sunt atât de nelimitate în semnificaţiile lor, încât poetul însuşi nu are decât o conştiinţă limitată a sensului celor scrise de el. Cunoaşterea unei asemenea poezii presupune dificultatea sau imposibilitatea înţelegerii ca o primă caracteristică a voinţei sale stilistice. Se mai pot constata şi alte caracteristici. Oricum, cunoaşterea aplicându-se unor condiţii istorice, tehnicii poetice, caracterului incontestabil comun al limbajului celor mai diferiţi autori, ea va putea să nutrească unele speranţe, în sfârşit, cunoaşterea urmăreşte polivalenţa semantică a acestor texte, înscriindu-se ea însăşi în procesul pe care acestea vor să-l trezească în cititor: procesul încercărilor de interpretare continuând la nesfârşit actul poetic, pe care îl conduce spre un spaţiu deschis.

**<titlu> Categorii negative**

Cunoaşterea liricii moderne presupune aflarea unor categorii cu ajutorul cărora să fie descrisă. Nu putem ocoli un fapt confirmat



de întreaga critică, şi anume că ni se prezintă cu preponderenţă categorii negative. Esenţialul este însă, ce-i drept, că ele nu sunt aplicate în sens depreciativ, ci definitoriu, însăşi această aplicare definitorie în locul alteia depreciative e o consecinţă a procesului istoric prin care lirica modernă s-a desprins de aceea mai veche.
Modificarea survenită în poezie în decursul secolului al XIX-lea a determinat o modificare corespunzătoare a noţiunilor folosite în teoria poeziei şi în critică. Până în pragul secolului al XIX-lea, în parte şi după aceea, poezia se afla în spaţiul de rezonanţă al societăţii, aşteptându-se de la ea o modelare idealizatoare de teme ori situaţii curente, o mângâiere salutară până şi în prezentarea demonicului, lirica însăşi fiind deosebită ca gen, firește, de alte genuri, dar în nici un caz situată deasupra lor. Apoi, însă, poezia a intrat în opoziţie cu o societate ocupată de asigurarea economică a vieţii, a devenit expresia regretului faţă de descifrarea ştiinţifică a lumii şi lipsa de poezie a mediului oficial; se ajungea la o ruptură netă cu tradiţia; originalitatea poetică se legitima prin anormalitatea poetului; poezia se proclama limbajul unei suferinţe gravitând în sinea sa, care nu mai aspiră la nici o vindecare, ci doar la cuvântul nuanţat; acum lirica se consacra drept cea mai pură şi mai înaltă manifestare

a poeziei, intrând, la rândul ei, în opoziţie cu restul literaturii şi arogându-şi libertatea de a exprima nelimitat şi fără rezerve tot ce-i insuflau o fantezie dictatorială, o inferioritate lărgită până în subconştient şi jocul cu o transcendenţă goală. Transformare oglindită foarte exact în categoriile folosite de poeţi şi critici atunci când vorbesc despre lirică.
Epoca mai veche se referea în aprecierea poemelor cu precădere la calităţile de conţinut, descriindu-le prin categorii pozitive. Desprindem din recenziile de poezie ale lui Goethe aprecieri ca: tihnă, bucurie, plenitudine concordantă în iubire; „orice îndrăzneală se pleacă sub o măsură a legii"; catastrofe se preschimbă în binecuvântare; comunul e înălţat; binefacerea poeziei este „că învaţă a înţelege condiţia umană ca demnă de a fi dorită"; ea are „seninătate lăuntrică", o „privire fericită înlăuntrul realului" şi ridică individualul la general-uman. Calităţile formale se numesc: însemnătatea cuvântului (conţinutul său de semnificaţie), o „limbă strunită" care „procedează cu previziune şi acurateţe liniştită", ale-gând fiecare cuvânt cu justeţe şi „fără sens lăturalnic". Schiller foloseşte concepte asemănătoare: poemul înnobilează, conferă afectului demnitate, e „idealizarea obiectului său, fără de care ar



înceta să-şi merite numele"; el evită „singularităţi" care ar contraveni „universalului ideal"; perfecţiunea sa rezidă într-un suflet senin, forma sa frumoasă în „statornicia legăturii". Asemenea exigenţe şi aprecieri fiind delimitate de contrariile lor, epoca mai veche e nevoită să folosească şi categorii negative, dar o face, pretutindeni, cu scopul condamnării: fragmentar, „confuz", „simplă alăturare de imagini", noapte (în loc de lumină), „schiţism ingenios", „visare legănată", „ţesătură nestatornică" (Grillparzer).
Iar acum, o dată cu celălalt tip de poezie, apar şi alte categorii, aproape toate negative, raportate în proporţie crescândă nu la conţinut, ci la formă, încă la Novalis, ele sunt folosite nu în sens reprobativ, ci descriptiv, ba chiar elogios: poezia stă într-o „voită producţie ocazională", îşi prezintă cele exprimate într-o „âncatenare1 fortuită, liberă", „cu cât un poem e mai personal, mai local, mai temporal, cu atât e mai apropiat de centrul Poeziei" (a se observa că în estetica vremii, „temporal" etc. însemna în mod curent o limitare neadmisă).
Cea mai densă aglomerare de categorii negative o vom întâlni mai târziu la Lautreamont în 1870 el schiţează un tablou vizionar al literaturii ce va urma după el. Intenţia acestui tablou pare să fi fost, într-adevăr - pe cât îl putem interpreta pe acest haotic ce se ascunde după măşti schimbătoare - aceea de a lansa un avertisment E, însă, de-a dreptul uimitor cum Lautreamont, care a pregătit şi el lirica de mai târziu, a reuşit să-i surprindă caracteristicile într-un mod ce face de prisos întrebarea dacă el a vrut sau nu să oprească evoluţia presimţită. Caracterizările sale sânt: spaime, tulburări, înjosiri, grimase, dominaţia excepţiei şi a straniului, obscuritate, fantezie scormonitoare, tenebre şi întuneric, sfâşiere în opuse extreme, atracţie spre neant. Şi deodată, în şuvoiul unor concepte de acest fel şi al altora asemănătoare: ferăstraie. Dar întâlnim aceste ferăstraie2 şi în altă parte. Iată primul vers al unui poem de Eluard, Le Mal (1932), constând într-o aglomerare de imagini ale distrugerii: „Era uşa ca un ferăstrău". In mai multe tablouri de Picasso apar, fără necesitate obiectivă, pânze sau numai zimţi de ferăstrău, dispuşi de-a curmezişul unor suprafeţe

<note>
1 înlănţuire (din latinescul catena = lanţ) (n. red. gem.).
2 Cuvântul franţuzesc (scies) are, într-adevăr, si semnificaţia secundară de „tic", „plictis", „aceeaşi veche poveste"; în pasajul citat e folosit în primul rând cu această semnificaţie, clar apoi şi cu cea concretă (n. a.).
</note>



geometrice; alteori, strunele unei mandoline seamănă cu nişte ferăstraie. Nu trebuie să ne gândim la vreo influentă. Putem considera apariţia acestui simbol al ferăstrăului la un asemenea interval de timp ca unul din indiciile cele mai semnificative ale obsesiei structurale ce domină poezia şi arta modernă, începând cu a doua jumătate a secolului trecut.
Vom mai cita din lucrări germane, franceze, spaniole, engleze despre lirica actuală şi alte câteva formule semnificative. Subliniem că ele au fost folosite de fiecare dată în sens descriptiv, şi nu depreciativ. Anume: dezorientare, destrămarea celor obişnuite, ordine pierdută, incoerenţă, fragmenţarism, reversibilitate, stil asociativ, poezie depoetizată, fulgerări destructive, imagini tăioase, repeziciune brutală, dislocare, optică astigmatică, înstrăinare... Şi, în sfârşit, propoziţia unui spaniol (Dâmaso Alonso): „În acest moment nu există altă cale de a defini arta noastră decât prin concepte negative". Aceste cuvinte au fost scrise în 1932 şi au putut fi repetate în 1955. fără a denatura situaţia existentă.
A vorbi în aceşti termeni e un act de sinceritate. Desigur, se fac auziţi şi alţii. Verlaine numeşte versurile lui Rimbaud „virgiliene". Dar virgiliene au fost numite şi versurile lui Racine. Caracterizarea pozitivă are. deci, numai o vagă valoare de aproximare şi nu atinge miezul problemei, atâta timp cât trece sub tăcere disonanţele

obiective şi lexicale ale lui Rimbaud. Un critic francez vorbeşte despre „frumuseţea singulară" a poeziei lui Éluard. Dar acest concept pozitiv se pierde într-o serie de altele complet negative; numai acestea, însă. caracterizează acea „frumuseţe singulară". La exegeţii picturii putem face experienţe asemănătoare. Ei numesc un gât pictat de Picasso „elegant". Ceea ce e exact, şi totuşi nu surprinde eleganţa particulară a acestui gât, anume eleganţa unei alcătuiri complet ireale care nu mai e figură omenească, ci un montaj de lemn. De ce lipseşte curajul de a include şi aceasta în definiţia unei asemenea elegante?
Se pune problema: de ce poezia modernă poate fi descrisă cu mult mai exact prin categorii negative decât prin cele pozitive. E problema determinării istorice a acestei lirici - o problemă de viitor. Oare toţi aceşti poeţi ne-au luat-o atât de mult înainte, încât nici un concept adecvat nu-i poate ajunge din urmă, cunoaşterea fiind nevoită să recurgă la expedientul acelor concepte negative? Sau poate se adevereşte posibilitatea schiţată mai sus, că e vorba despre neputinţa unei asimilări definitive, aceasta fiind, prin



urmare, o trăsătură esenţială a poeziei moderne? Ambele ipoteze sunt posibile, noi însă nu ne putem pronunţa. Ceea ce se poate constata e doar faptul anormalităţii. De aici rezultă necesitatea de a folosi în cunoaşterea exactă a elementelor unei asemenea anormalităţi acele concepte pe care ea însăşi le-a impus până şi celor mai docili observatori.

**<titlu> Preludii teoretice în secolul al XVIII-lea: Rousseau şi Diderot.**

În a doua jumătate a secolului al XVIII-lea încep să apară în literatura europeană fenomene care, din. perspectiva liricii de mai târziu, pot fi interpretate drept preludiile ei. Ne vom mulţumi să demonstrăm aceasta cu privire la Rousseau şi Diderot.
Rousseau intră aici mai puţin în consideraţie ca autor de proiecte politice şi sociale şi ca entuziast al virtuţii îmbătat de natură. Sau poate ar intra în consideraţie doar în măsura în care e vorba de polii unei tensiuni nerezolvate ce străbate întreaga sa operă. E tensiunea dintre acuitatea intelectuală şi agitaţia afectivă, dintre darul consecvenţei logice a gândirii şi supunerea la utopiile sentimentului - un caz particular al disonanţei moderne. Dar în contextul nostru, alte câteva caracteristici prezintă mai multă importanţă.
Desigur, el e moştenitorul multor tradiţii, însă, având în vedere intenţia sa, ele nu mai au caracter obligatoriu. Vrea parcă să rămână singur doar cu el şi cu natura Importantă este tocmai această voinţa Rousseau se fixează în punctul zero al istoriei. O devalorizează prin proiectele sale politice, sociale şi de viaţă, pentru care până şi intrarea în condiţii istorice ar însemna o denaturare. Prin atitudinea sa solipsistă, el reprezintă prima formă radicală a rupturii moderne cu tradiţia E, în acelaşi timp, o ruptură cu lumea înconjurătoare. Rousseau e considerat în mod curent drept un psihopat, un exemplu clasic de manie a persecuţiei. Aprecierea e insuficientă. Ea nu poate explica de ce epoca sa şi cea următoare au admirat la el tocmai izolarea şi singularitatea care se legitimează prin ea Eul absolut, care apare la el cu patosul măreţiei neînţelese, scoate în evidenţă o ruptură între sine şi



societate. E drept că această ruptură a apărut în condiţiile patologice ale persoanei lui Rousseau, dar a coincis în mod evident şi cu o experienţă, pe cale de a deveni suprapersonală, a epocii. A vedea în propria anormalitate chezăşia propriei chemări, a fi atât de convins de antagonismul ireductibil dintre eu şi lume încât să întemeiezi pe el maxima: mai bine să te urască lumea decât să fii normal - e o schemă de autointerpretare pe care o putem recunoaşte fără greutate la poeţii secolului următor. Verlaine a găsit formula potrivită: poetes maudits, „poeţi blestemaţi". Suferinţa eu-lui neînţeles, datorată ostracizării de către lumea înconjurătoare, pe care el însuşi a provocat-o, şi retragerea în interioritatea preocupată de sine devine un act de mândrie; ostracizarea se anunţă ca pretenţie la superioritate.
În opera sa de bătrâneţe, Les Reverie s d'un promeneur soli-taire, Rousseau reuşeşte să exprime o certitudine preraţională a existenţei. Conţinutul ei e o visare crepusculară ce se scufundă din timpul mecanic în timpul interior, nemaidistingând între trecut şi clipă, tulburare şi binefacere, fantezie şi realitate. Descoperirea timpului interior nu e nouă; Seneca. Augustin, Locke, Sterne meditaseră asupra lui. Dar intensitatea lirică cu care Rousseau se dăruieşte timpului interior, şi mai ales faptul că acesta e coordonat sufletului în conflict cu lumea înconjurătoare, a avut o forţă deschizătoare de drumuri pentru poezia viitoare, care nu putea emana din analizele filosofice mai vechi asupra timpului. Pe când timpul mecanic, ceasornicul, va fi resimţit ca simbolul odios al civilizaţiei tehnice (astfel la Baudelaire şi mulţi alţii de mai târziu, ca A. Machado), timpul interior va constitui refugiul unei lirici care se sustrage realităţii înăbuşitoare.
Diferenţa dintre fantezie şi realitate a fost anulată de Rousseau şi în multe alte locuri ale scrierilor sale. Singură fantezia, se spune în La Nouvelle Héloise, aduce fericirea; iar împlinirea e moartea fericirii. „Ţara iluziei e

singura în această lume ce merită a fi locuită: atât de mare e nimicnicia făpturii umane, încât frumos e numai ceea ce nu există" (VI, 8). La aceasta se adaugă conceptul de fantezie creatoare, al cărei drept, decurgând din plenipotenţa subiectului, e să creeze inexistentul şi să-l aşeze deasupra existentului (Confessions, II, 9). Semnificaţia unor propoziţii de felul celor citate pentru poezia viitoare nu poate fi îndeajuns apreciată. Într-adevăr, Rousseau vorbeşte, pornind de la o sentimentalitate hedonistă, colorată personal. Eliminând-o pe aceasta, se arată că

22

fantezia e înălţată aici temerar la rangul unei facultăţi care, deşi conştientă de caracterul ei iluzoriu, îl afirmă totuşi, datorită convingerii că neantul - la Rousseau are încă, ce-i drept, semnificaţia de nimicnicie morală - nu permite altă productivitate a spiritului decât cea imaginară; numai ea satisface necesitatea de dezvoltare a inferiorităţii. Cu aceasta dispare obligaţia de a compara produsele fanteziei cu normele obiective şi logice şi de a le feri de fantasticul ca atare. Fantezia devine absolută. O vom reîntâlni, la fel definită, în secolul al XIX-lea, transpusă acum într-un registru mai acut, ca fantezie dictatorială şi eliberată definitiv de nuanţele sentimentale pe care le avea la Rousseau.
Şi Diderot conferă fanteziei o poziţie independentă, acordându-i dreptul să se compare numai cu sine însăşi. Raţionamentele sale sunt de altă natură decât la Rousseau. Ele stau în legătură cu discutarea conceptului de geniu, pe care o expune la modul dialectic în Le Neveu de Rameau şi la modul linear în articolul despre geniu din Encydopedie. în prima din cele două scrieri ajunge la teza că acea coincidenţă frecventă, poate necesară, de imoralitate şi genialitate, de inadaptare socială şi măreţie spirituală e un fapt care, chiar dacă nu i se poate găsi o explicaţie, trebuie totuşi constatat Ideea e de o cutezanţă extraordinară. Se anulează echivalarea, curentă încă din Antichitate, a facultăţilor estetice cu cele cognitive şi etice. Geniului artistic i se atribuie o ordine autonomă. Să comparăm cu aceasta încercările lui Lessing şi Kant de a mai lega excepţionalul geniului de valorile de control ale adevărului şi binelui. Nu mai puţin temerar e articolul din Encydopedie. E drept că reia o concepţie mai veche, şi anume că genialitatea constă într-o putere naturală vizionară, căreia i se permite să înfrângă toate regulile. Dar la nici unul dintre precursorii săi nu se putea citi: geniul are dreptul la sălbăticie, dar şi dreptul la greşeli; chiar

<nota>
În legătură cu deosebirea semnificativă între acest concept modern al fanteziei şi cel elin al lui Aristotel cp. V. Szilasi, Über das Einbildungsvermögen (în Ideen und Formen. Omagiu lui H. Friedrich, Frankfurt/Main, 1964). - Evoluţia conceptului mai nou de fantezie o descrie M. Eigeldinger, J. J. Rousseau et la réalité de l'imagination, Neuchâtel, 1962. - într-adevăr, nu poate fi trecut cu vederea faptul că, începând aproximativ cu secolul al XVI-lea, fanteziei i se acorda dreptul de a produce lucruri inexistente sau de a combina lucruri care în natură nu se găsesc niciodată laolaltă. Dar prin aceasta se înţelegea forţa creatoare de mituri a fanteziei, nu cea iluzionară, ca de aici înainte (n. a.).
</nota>

23

greşelile sale uimitoare, deconcertante, sunt cele care înflăcărează; el seamănă erori sclipitoare; furat de zborul acvilin al ideilor sale, înalţă clădiri în care nu ar. consimţi să sălăşluiască nici o raţiune; creaţiile sale sunt combinaţii libere pe care le iubeşte ca pe o poezie; capacitatea sa e cu mult mai mult producere decât descoperire; de aceea: „adevărul şi eroarea nu mai sunt criteriile geniului", în pasajele conspectate aici e folosit de mai multe ori conceptul de fantezie 1. Fantezia e forţa călăuzitoare a geniului. Ceea ce i se recunoaşte acestuia, i se recunoaşte şi ei: de a fi mişcarea autonomă a unor puteri spirituale, a căror valoare se măsoară cu dimensiunea imaginilor produse, cu puterea de acţiune a ideilor, cu o dinamică pură, nemailegată de conţinut, care a lăsat în urma ei deosebirea între bine şi rău, între adevăr şi eroare. Iarăşi ne găsim într-un punct de la care nu mai e departe până la fantezia dictatorială a poeziei de mai târziu.
Mai trebuie reţinute şi alte lucruri din Diderot. Ele se găsesc îndeosebi în Salons, operă ce întruneşte aprecierile sale critice asupra picturii din epocă, însufleţite de o receptivitate sensibilă faţă de valorile atmosferice ale tabloului. Aici sunt formulate concepţii cu totul noi despre legile independente de subiect ale culorilor şi luminii. Dar şi mai semnificativ e faptul că analizele picturii se împletesc cu analizele poeziei. Aceasta nu mai are decât foarte puţine elemente comune cu doctrina veche, ilustrată de obicei cu greşit înţeleasa formulă horaţiană „ut pictura poesis" 2. Dimpotrivă, se conturează aici apropierea specific modernă dintre reflecţia asupra poeziei şi reflecţia asupra artei plastice; ea revine la Baudelaire şi va continua până în prezent în Salons se naşte o înţelegere a proceselor poetice, comparabilă în epocă cel mult cu G. B. Vico, deşi Diderot nu-l cunoştea pe gânditorul italian. El observă că tonul e pentru vers ceea ce e culoarea pentru pictură. Latura lor comună o numeşte „magie ritmică". Ea pătrunde ochiul, urechea şi fantezia mai adânc decât exactitatea obiectivă. Căci

„claritatea dăunează". De aici exclamaţia: ..poeţilor, fiţi obscuri" - prin care înţelege ca poezia să se întoarcă spre subiectele nocturne, îndepărtate, înfricoşătoare şi creatoare de mister. Dar, în sens primordial, poezia pentru Diderot nici nu mai înseamnă exprimare

<note>
1. La Diderot: imagination: v. şi nota de la p. 33 (n. tr.).
2. Pentru interpretarea corectă a acestei formule v. Horatius Flaccus, Epistolae, ed. Kiessling-Heinzc. Berlin, 1957. p. 351 (n. a.).
</note>

24

a obiectului. E mişcare emoţională, realizată printr-un metaforism autonom, căruia i se permite „să se avânte în extreme", şi prin tonalităţi de asemenea extreme. Ceea ce se anunţă aici e o diferenţiere în ordinea valorică, magia limbajului şi dinamica imaginii fiind supraordonate în mod hotărât conţinutului limbajului şi, respectiv, semnificaţiei imaginii. Cât de departe poate merge Diderot uneori în desprinderea de concretul obiectiv ne-o arată o propoziţie, incertă încă şi totuşi uimitoare: „Dimensiunile pure şi abstracte ale materiei nu sunt lipsite de oarecare putere expresivă". Reformulând şi mai energic problema, Baudelaire va întemeia acea modernitate a poeziei care poate fi numită poezie abstractă.
De asemenea, Diderot a dezvoltat o teorie a înţelegerii care, în rezumat, sună astfel: înţelegerea, în cazul ideal, nu există decât ca înţelegere de sine; pe de altă parte, contactul între poezie şi cititor, având în vedere insuficienţa limbajului pentru redarea exactă a semnificaţiilor, nu ţine de înţelegere, ci de sugestia magică. Şi, în sfârşit, cu Diderot începe o lărgire a conceptului de frumos. El îndrăzneşte, deşi cu multă prudenţă, să conceapă dezordinea şi haosul ca putând fi reprezentate estetic şi să vadă în surpriză un efect artistic admis.
Toate acestea sunt modernisme surprinzătoare, străfulgerând un spirit care, pentru bogăţia sa de idei, de intuiţii şi iniţiative, a fost comparat adeseori cu elementele focului şi apei, cu un vulcan, ba chiar cu Prometeu sau cu o salamandră. Firește, ora ideilor sale a venit abia după ce a fost din nou dat uitării, fiindcă alţii îl absorbiseră de mult.

**<titlu> Novalis despre poezia viitoare**

Noile definiţii ale fanteziei şi poeziei, pe care le-am exemplificat aici din Rousseau şi Diderot, se accentuează în romantismul german, francez şi englez. Calea pe care o vor urma până la autorii de la mijlocul şi sfârşitul secolului al XIX-lea poate fi urmărită exact şi a fost descrisă adeseori. sunt lucruri ce nu trebuie repetate aici. Ne putem limita la rezumarea principalelor simptome care apar în înseşi teoriile romantismului, ele fiind, cu toate acestea, simptome premonitoare ale poeziei modeme.

25

Trebuie să începem cu Novalis. Vom face abstracţie de poezia sa Reflecţiile sale, cuprinse în Fragmente şi în unele pagini din Heinrich von Qfterdingen, ţintesc cu mult mai departe. Cu intenţia de a interpreta poezia romantică, ele schiţează un concept al poeziei viitoare a cărui deplină semnificaţie o vom putea înţelege abia comparând-o cu practica poetică de la Baudelaire până în prezent
Ce spune Novalis despre poezie se referă aproape în întregime la lirică, aceasta apărând acum drept „poeticul ca atare". Caracterul ei indeterminabil şi infinita ei depărtare de restul literaturii, el le consideră ca făcând parte din esenţa ei. E adevărat că o numeşte ocazional ..reprezentare a sentimentului". Dar acestei formulări i se opun altele care interpretează subiectul liric ca o acordare neutră, ca o totalitate a lăuntricului care nu se restrânge la o senzaţie precisă, în actul poetic, primatul se acordă „luciditătii reci". „Poetul e oţel pur. tare ca cremenea" în substanţa concretă, ca şi în cea spirituală, lirica operează amestecul celor eterogene, fosforescenţa trecerilor. Ea constituie un „reazem împotriva vieţii obişnuite". Fantezia ei se bucură de libertatea de a „amesteca toate imaginile". E opoziţia, exprimându-se în cântare, împotriva unei lumi de obişnuinţe în care oamenii poetici nu pot trăi, pentru că sunt „oameni divinatori magici". Din nou. deci, echivalarea poeziei cu magia -provenind din tradiţii străvechi, dar într-o combinaţie nouă cu „construcţia" şi „algebra", cum numeşte Novalis o trăsătură intelectuală a unei asemenea poezii, pe care o subliniază cu predilecţie. Magia poetică e severă, e „îmbinarea fanteziei şi a puterii de cugetare", e o ..operare", deosebită profund de simpla savurare, care acum încetează de a mai fi însoţitoarea poeziei. Din magie, Novalis împrumută conceptul de incantaţie. „Orice cuvânt e incantaţie", o evocare şi exorcizare a obiectului pe care îl numeşte. De aici „magism al fanteziei" şi „magicianul e poet", ca şi invers. Puterea lui stă în a-i constrânge pe cei vrăjiţi, „să vadă, să creadă, să simtă un lucru aşa cum vreau eu": fantezie dictatorială („productivă"). Aceasta e „cel mai mare bun al spiritului", independent de „atracţii exterioare". De aceea, limbajul ei e un „limbaj autonom", fără scop de comunicare. Cu limbajul poetic „e ca şi cu

formulele matematice; ele compun o lume pentru sine, se joacă numai cu ele însele". Un asemenea limbaj e obscur chiar într-atât, încât poetul uneori ..nu se înţelege pe sine însuşi". Fiindcă pentru el contează „raporturile muzicale ale sufletului", secvenţe de ton şi de tensiune care nu mai depind de semnificaţia cuvintelor. La drept vorbind, el mai aspiră la înţelegere. Dar e înţelegerea câtorva

26

iniţiaţi. Aceşti iniţiaţi nu mai aşteaptă de la poezie predicatele -„genurile ei inferioare" -, anume „corectitudine, claritate, puritate, completitudine, ordine". Pentru că există predicate superioare: armonie, eufonie. Şi apoi, fermă, delimitarea modernă între limbaj şi conţinut, în favoarea celui dintâi: „Poeme eufonice şi doar atât, fără orice sens şi legătură, inteligibile cel mult strofe izolate, toate fragmente din lucrurile cele mai diferite". Magiei limbajului i se permite deci, în numele incantaţiei, să destrame lumea în fragmente. Obscuritatea şi incoerenţa devin premise ale sugestiei lirice. „Poetul foloseşte cuvintele ca pe nişte clape", stârnind în ele puteri de care nu e conştientă vorbirea de toate zilele; Mallarmé va vorbi despre „clavirul cuvintelor", împotriva poeziei mai vechi, ce-şi dispunea „provizia într-o ordine uşor de cuprins", Novalis scrie: „Aproape aş vrea să spun că haosul trebuie să transpară în orice poezie". Poezia nouă provoacă o „înstrăinare" generală, pentru a conduce în „patria mai înaltă". „Operaţia" sa constă în a deduce, precum „analistul, în sens matematic", necunoscutul din cunoscut Ca temă, poezia urmează întâmplarea, ca metodă, abstracţiunile algebrei, care se învecinează cu „abstracţiunile basmului", şi anume cu libertatea acestuia faţă de lumea obişnuită, care suferă de „prea mare claritate".
Interioritate neutră în loc de sentiment, fantezie în loc de realitate, fragmente de lume în loc de unitate a lumii, amestecul celor eterogene, haos, fascinare prin obscuritate şi magie a limbajului, dar şi o operare rece, corelată prin analogie cu matematica, înstrăinând cele familiare: iată întocmai structura în care se vor încadra poetica lui Baudelaire, lirica lui Rimbaud, a lui Mallarmé şi a celor contemporani. Structura rămâne transparentă şi acolo unde, în parte, elementele ei aveau să fie dislocate sau completate mai târziu.
Toate acestea s-ar putea întregi cu propoziţii ale lui Fr. Schlegel despre delimitarea frumosului de adevăr şi morală, despre necesitatea poetică a haosului, despre „excentricul şi monstruosul" ca premise de originalitate poetică Novalis şi Schlegel au fost citiţi în Franţa şi au inspirat idei directoare ale romantismului francez.
Va trebui să ne oprim pe scurt şi asupra acestui curent El transmite ideile pe care le-am urmărit până acum lui Baudelaire şi totodată primului mare liric al modernităţii, care e în acelaşi timp primul teoretician ferm al liricii şi al concepţiei moderne despre artă.

27

**<titlu> Romantismul francez**

Ca modă literară, romantismul francez s-a stins către jumătatea secolului. Dar el a rămas destinul spiritual al generaţiilor următoare, şi totodată al acelora care, urmărind lichidarea sa, au introdus alte mode literare. Tot ce a fost în el lipsă de măsură, poză, fast, caducitate şi trivialitate a decăzut. Dar acelei stări de conştiinţă care. începând de la jumătatea secolului trecut, se deromantiza din ce în ce mai mult, el i-a oferit mijloacele de reprezentare, în armoniile sale se ascundeau disonanţele viitorului.
În 1859 Baudelaire scria: „Romantismul e o binecuvântare a cerului sau a infernului, căreia îi datorăm stigmate eterne" (p. 797). Propoziţia vizează precis faptul că romantismul îşi stigmatizează urmaşii chiar şi în faza crepusculară. Ei se revoltă împotriva romantismului pentru că stau sub vraja lui. Poezia modernă e romantism deromantizat.
Amărăciunea, gustul de cenuşă, întunecarea sunt experienţe fundamentale, impuse, dar şi deliberat întreţinute, ale romanticilor. Pentru cultura vieţii din Antichitate şi de mai târziu, până în secolul al XVIII-lea, bucuria a fost valoarea sufletească supremă, indicând treapta primă a desăvârşirii înţeleptului sau a credinciosului, a cavalerului, a curteanului, a omului cult din elita societăţii. Tristeţea, în măsura în care nu era trecătoare, era considerată drept nonvaloare, iar .de către teologi chiar drept păcat începând cu dispoziţiile preromantice, dureroase, ale secolului al XVIII-lea, aceste raporturi s-au inversat. Bucuria şi seninătatea s-au retras din literatură Locul lor l-au luat melancolia şi durerea cosmică (Weltschmerz). Ele nu aveau nevoie de o cauză anume, îşi aflau hrana în ele însele, deveneau predicate nobiliare ale sufletului. Romanticul Chateaubriand descoperă melancolia fără obiect, ridicând ..ştiinţa tristeţii şi a spaimelor" la rangul de scop al artelor şi interpretând sciziunea sufletească drept binecuvântare a creştinismului. Apartenenţa la o epocă de cultură târzie e declarată în mod deschis. Se răspândeşte conştiinţa decadenţei, savurată încă drept sursă de atracţii neobişnuite. Ceea ce e destructiv, morbid, criminal e ridicat la rangul interesantului, într-un poem de Vigny, La Maison du Berger, lirica devine o lamentaţie în faţa ameninţărilor pe care tehnica le ridică împotriva sufletului, începe să-şi joace rolul conceptul de neant Primul său purtător de cuvânt e

28

Musset, într-o zonă a experienţei în care un tineret plin de iluzii, înflăcărat de Napoleon, se izbeşte de o lume a câştigului, incapabilă de pasiuni, văzând cum amândouă, iluzia şi câştigul, se scufundă în absurditate, deşert., tăcere, neant. „Cred în neant cum cred în mine însumi", scrie el. în cele din urmă; melancolia şi lamentaţia se transformă în spaima unor presimţiri sinistre, într-un poem de Nerval care, în disonanţă cu conţinutul său, poartă titlul de Vers dores (1845) şi care reduce omenescul la nivelul neomenescului, întâlnim versul: „Teme-te de privirea ce te iscodeşte din orbul zid". Vom vedea cum toate aceste dispoziţii se continuă şi se modifică la Baudelaire.
După modele germane - în care se diluaseră tradiţii platonice -, romanticii francezi atribuie şi ei poetului rolul de profet neînţeles, de preot în sanctuarul artei. Poeţii formează un partid împotriva publicului burghez, şi până la urmă partide ce se duşmănesc între ele. Formula utilizată încă din 1801 de către Mme de Staël, după care literatura ar fi expresia societăţii, îşi pierde sensul. Literatura repetă protestul revoluţiei împotriva societăţii constituite, devenind literatură de opoziţie sau o literatură a „viitorului", în cele din urmă o literatură a izolării, din ce în ce mai orgolioasă de însingurarea ei. Schema lui Rousseau, a singularităţii motivată prin anormalitate, devine schema directoare a acestor generaţii - ca şi a celor de mai târziu.
Nu încape nici o îndoială că autoconsacrarea poetului, experienţele autentice sau simulate ale durerii, melancoliei, deşertăciunii lumii au eliberat forţe care au lucrat în folosul liricii, în romantism, lirica franceză atinge, după ultima ei epocă de strălucire cu trei secole în urmă, plenitudinea unei noi înfloriri. Ea prezintă numeroase trăsături majore, chiar dacă nu de rang european. A beneficiat de pe urma unei idei cu circulaţie generală în epocă, şi de asemeni şi în Franţa, după care poezia ar fi limbajul originar al omenirii, limbajul total al subiectului total, pentru care nu mai există nici o limită între teme, dar nici între entuziasmul religios şi cel poetic. Lirica romantică a Franţei are amploarea şi nuanţarea experienţelor intime, o sensibilitate creatoare înclinată spre atmosferele sudice, orientale, exotice; ea a produs o fermecătoare poezie a naturii şi dragostei şi a dispus de o artă a versului plină de virtuozitate. E sclipitoare, bogată în gesturi, supraproductivă. oratorică la Victor Hugo, căruia însă. intimităţile domoale îi reuşesc la fel de bine ca şi imaginile de putere vizionară. La



Musset apare ca o mixtură de cinism şi durere, la Lamartine - pe alocuri - ca un sunet pur, despre care el însuşi putea să spună că are mlădieri de catifea.
De aici începe şi orientarea, cu atâtea consecinţe pentru poezia modernă, care porneşte de la limbaj, acaparând impulsul cuprins în cuvântul însuşi. Victor Hugo nu numai că a aplicat acest procedeu, dar i-a şi dat o motivare teoretică, referindu-se la numeroşi predecesori, chiar şi foarte îndepărtaţi, într-un loc cunoscut din Les Contemplations citim: cuvântul (le verbe) e o fiinţă vie, e mai puternic decât cel care îl mânuieşte; apărut din întuneric, creează sensul pe care el îl vrea; însuşi cuvântul este ceea ce aşteaptă din afară cugetul, văzul, simţirea - şi e chiar mai mult -: e culoare, noapte, bucurie, vis, amărăciune, ocean, infinit; e logosul lui Dumnezeu. Va trebui să ne amintim de acest pasaj, ca şi de formulările încă incerte ale lui Diderot şi de acelea mai definite ale lui Novalis pentru a înţelege ideea lui Mallarmé despre puterea de iniţiativă a limbajului; cu toate că. În austeritatea ei, această idee e departe de exaltarea confuză a lui Victor Hugo.

**<titlu> Teoria grotescului şi a fragmentului**

La fel de bogată în consecinţe e, însă, şi teoria grotescului. Diderot o parafrazase în *Le Neveu de Rameau*; Victor Hugo o dezvoltă în prefaţa la Cromwell (1827) ca parte componentă a unei teorii dramatice. E. poate, cea mai importantă contribuţie franceză la patrimoniul de idei al romantismului. Rădăcinile şi le are probabil în aforismele lui Friedrich Schlegel despre spirit şi ironie, din sfera cărora fac parte concepte ca: haos, agilitate eternă, frag-mentarism. bufonerie transcendentală. Câteva trăsături par însă a fi originale, idei fulgerătoare ale poetului de 25 de ani, cărora desigur că nu trebuie să le atribuim prea multă reflexivitate. Ele sânt, cu toate acestea, simptome premonitoare ale modernităţii.
La început, „grotesc" a fost un termen din limbajul pictorilor, însemnând împletitura ornamentală a unui tablou în care se introduceau mai ales motive fabuloase, începând cu secolul al XVII-lea, semnificaţia sa se lărgeşte, cuprinzând şi bizarul, hazliul burlesc, diformul şi straniul din toate domeniile. La fel şi la Victor Hugo,



care reia aici idei ale lui Friedrich Schlegel. Dar el include şi urâtul. Teoria sa despre grotesc este un pas nou, şi chiar pasul cel mai energic de până atunci, către nivelarea frumosului şi untului. Ceea ce înaintea lui fusese descalificat, admis fiind numai în genurile literare inferioare şi în zonele de periferie ale artei plastice, capătă acum valoare de expresie metafizică. Victor Hugo porneşte de la conceptul unei lumi care în esenţa ei e scindată în contrarii, neputând exista ca unitate superioară decât în virtutea acestei sciziuni. Ideea provine din Antichitate

şi a fost exprimată adeseori înaintea lui. Nou e, însă, modul în care el accentuează rolul untului. Acesta nu mai e doar contrariul frumosului, ci o valoare autonomă, în opera de artă apare ca grotesc, ca o formaţie a incompletului şi incompatibilului. Dar incompletitudinea e „mijlocul adecvat pentru a fi armonios". Vedem cum, sub definiţia de „armonie", a cărei semnificaţie e modificată, îşi face loc conceptul de disarmonie: disarmonia fragmentelor. Grotescul trebuie să ne elibereze de frumuseţe şi să înlăture cu a sa „voce stridentă" monotonia ei. El oglindeşte disonanţa dintre straturile animalice şi cele superioare din om. Descompunând fenomenele în fragmente, grotescul e o expresie a faptului că nu putem percepe „marele întreg" decât ca fragment, fiindcă „întregul" nu concordă cu omul. Care întreg? E semnificativ că întrebarea rămâne fără răspuns, sau că răspunsul e confuz. Chiar dacă e vorba, după cum credea Victor Hugo, de o concepţie creştină — e o transcendenţă goală. Pentru el nu există decât ruinele întregului deghizat în larvele grotescului, care. luate ca atare, nu mai au nimic comun cu râsul. Râsul, în această interpretare a grotescului, face loc rânjetului sau înfiorării. El se transformă în grimasă, în iritaţie provocatoare şi în excitantul unei neliniști la care sufletul modern aspiră mai mult decât la destindere.
Sunt teorii romantice, aceleaşi pe care le vom găsi câţiva ani mai târziu şi la Th. Gautier. Fac parte dintre stigmatele despre care vorbeşte Baudelaire, aratând calea pe care vor apărea poemele arlechineşti ale lui Verlaine, poezia grimasantă a lui Rimbaud şi a lui Tristan Corbiere, „umorul negru" al suprarealiştilor şi al precursorului lor Lautreamont, şi, în sfârşit, absurdităţile celor mai moderni. Toate acestea servesc scopului obscur de a releva prin disonanţe şi fragmente o transcendenţă a cărei armonie şi integritate nu o mai poate percepe nimeni.

31

**<titlu> II. BAUDELAIRE**
**<titlu> Poetul modernităţii**

Cu Baudelaire, lirica franceză a devenit un fapt european. Se vede din influenţa pe care a exercitat-o de atunci încoace asupra Germaniei, Angliei, Italiei şi Spaniei, în Franţa s-a putut constata în scurt timp că de la Baudelaire porneau curente' de altă natură, mai tulburătoare, decât de la romantici. I-au cuprins pe Rimbaud, Verlaine, Mallarme. Acesta din urmă a recunoscut că a început acolo unde a trebuit să se oprească Baudelaire. încă spre sfârşitul vieţii, Valéry a trasat o filiaţie directă de la Baudelaire până la el. Englezul T. S. Eliot îl numeşte „cel mai mare exemplu de poezie modernă în orice limbă", în 1945 J. Cocteau scria: ”De după grimasele sale, privirea lui străbate încet până la noi, ca lumina stelelor".
Multe mărturii de acest fel vorbesc despre poetul „modernităţii". Ceea ce are o justificare nemijlocită, pentru că însuşi Baudelaire e unul dintre autorii acestui cuvânt îl foloseşte în 1859, scuzându-se pentru noutatea lui, dar având nevoie de el pentru a exprima specificul artistului modern: facultatea de a nu vedea în deşertul marelui oraş numai decăderea omului, dar şi de a simţi o frumuseţe misterioasă, încă nedescoperită (p. 891 şi urm.). E însăşi problema lui Baudelaire: cum e posibilă poezia în civilizaţia comercializată şi tehnicizată. Poezia sa arată calea, proza sa o aprofundează teoretic. Calea duce cât mai departe de banalitatea realului, într-o zonă a misteriosului, dar în aşa fel încât excitantele civilizatorii ale realităţii să fie incluse în această zonă, să devină capabile de vibrare poetică. E anticiparea liricii moderne şi a substanţei sale, pe atât de magică pe cât de corosivă.

32

O trăsătură fundamentală a lui Baudelaire e disciplina sa spirituală şi claritatea conştiinţei sale artistice. El întruneşte geniul poetic şi inteligenţa critică. Concepţiile despre procesul poetic stau pe aceeaşi treaptă cu poezia însăşi, lăsând-o adeseori în urma lor; e întocmai cazul lui Novalis. De altfel, aceste concepţii au avut mai multă influenţă asupra epocii următoare decât lirica sa. Ele sunt expuse în volumele de eseistică Curiosités esthétiques şi L'Art romantique (apărute amândouă postum în 1868). Ambele culegeri cuprind interpretări şi programe, dezvoltate din observarea operelor contemporane nu numai ale literaturii, dar şi ale picturii şi muzicii. Se repetă, pe o treaptă superioară, faptul întâlnit încă la Diderot că reflecţia asupra poeziei care îşi propune ţeluri noi recurge la celelalte arte. Dar eseurile îşi lărgesc mereu tematica, devin analize ale conştiinţei epocii şi ale modernităţii în genere, Baudelaire concepând poezia şi arta ca prelucrare formativă a destinului epocii, încă de pe acum se conturează pasul pe care îl va face Mallarmé spre poezia ontologică şi spre teoria ontologic motivată a poeziei.

**<titlu> Depersonalizare**

Critica a făcut mult pentru elucidarea legăturilor existente între Baudelaire şi romantici. Dar aici trebuie să vorbim despre eterogenia sa, despre ceea ce 1-a făcut capabil să transforme moştenirea romantică într-o poezie şi

o gândire care la rândul lor au dat naştere liricii de mai târziu.
Les Fleurs du Mal (1857) nu sunt o lirică de confesiune sau jurnalul unor stări particulare, oricâte din suferinţele unui însingurat, nefericit, bolnav au pătruns poate în ele. Baudelaire nu şi-a datat nici unul din poemele sale, aşa cum făcea Victor Hugo. Nici unul nu poate fi explicat, în tematica sa intimă, prin fapte biografice. Cu Baudelaire începe depersonalizarea liricii moderne, cel puţin în sensul că verbul liric nu se mai naşte din acea unitate a poeziei cu persoana empirică la care aspiraseră romanticii, în opoziţie cu tradiţia multiseculară a liricii dinaintea lor. Nu se poate acorda destulă importanţă celor afirmate de către Baudelaire însuşi în acest sens. Afirmaţiile sale nu sunt diminuate cu nimic prin



faptul că vin în urma altora asemănătoare ale lui E. A. Poe; mai degrabă aceasta le situează în adevărata lor perspectivă.
în afara Franţei, Poe este cel care a separat în modul cel mai hotărât lirica de inimă. El a vrut ca subiectul liricii să fie o stare de excitaţie entuziastă, neavând nimic comun cu pasiunea personală, nici cu „the intoxication of the heart" (beţia inimii). Dimpotrivă, are în vedere o acordare amplă, pe care o numeşte suflet - e drept, aceasta doar în lipsa altei denumiri -, adăugind, însă, de fiecare dată: „.nu inimă". Baudelaire repetă literal asemenea formulări, alternându-le cu altele proprii. „Sensibilitatea inimii nu e favorabilă travaliului poetic", în opoziţie cu „sensibilitatea fanteziei"1 (p. 1031 şi urm.). Aici trebuie să ţinem seama de faptul că Baudelaire concepe fantezia ca pe o operare intelectual dirijată; ceea ce va fi demonstrat mai târziu. Această concepţie aruncă lumina necesară asupra cuvintelor citate mai sus. Ele cer renunţarea la orice sentimentalitate personală în favoarea unei fantezii vizionare ce rezolvă problemele majore mai bine decât cea dintâi. Poetului îi atribuie o dată deviza: ..funcţia mea e extraumană" (p. 1044). într-o scrisoare vorbeşte despre „impersonalitatea deliberată a poemelor mele", înţelegând prin aceasta că sunt capabile să exprime orice stare de conştiinţă posibilă a omului, de preferinţă cele extreme. Lacrimi? Da, însă acelea „care nu vin din inimă". Baudelaire justifică poezia tocmai prin capacitatea ei de a neutraliza inima personală. Aceasta se face încă într-un mod incert, tatonant, învăluit de multe ori în reprezentări mai vechi. Dar se face într-un mod care lasă să se întrevadă, în necesitatea sa istorică, trecerea viitoare de la neutralizarea persoanei la dezumanizarea subiectului liric. Oricum, întâlnim încă de pe acum acea depersonalizare pe care mai târziu T. S. Eliot şi alţii o vor declara drept condiţia exactităţii şi valabilităţii actului poetic.
Aproape toate poemele din Les Fleurs du Mal vorbesc pornind de la eu. Omul Baudelaire e întru totul aplecat asupra sa. Dar în

<nota>
La Baudelaire: imagination. Cu toate că Baudelaire face o delimitare categorică între „imaginaţie" şi „fantezie", traducerea păstrează acest din urmă termen, care revine frecvent în lucrarea de faţă, pentru a nu impieta asupra unităţii argumentaţiei. V. şi Baudelaire: Critică literară ţi muzicală, Jurnale intime (trad. Liliana Ţopa. E.L.U., 1968, p. 99): „Imaginaţia nu e fantezia; „e o însuşire aproape divină care percepe ele la început, în afara metodelor filosofice, raporturile secrete ale lucrurilor, corespondentele şi analogiile" (n. tr.).
</nota>



actul poetic, acest preocupat de sine nu-şi priveşte aproape deloc eul empiric. Vorbeşte despre sine în măsura în care se ştie victima modernităţii. Ea apasă asupra sa ca un blestem. El însuşi a spus destul de des că suferinţa sa nu e numai a sa. E semnificativ că acele resturi ale conţinuturilor personale de viaţă, câte se mai găsesc în poemele sale, sunt doar imprecis exprimate. Versuri ca acelea ale lui Victor Hugo la moartea unui copil, Baudelaire nu ar fi scris niciodată. Cu o aprofundare dârză, metodică, măsoară în sine, pas cu pas, toate fazele ce rezultă din obsesia modernităţii: spaima, impasul, prăbuşirea în faţa idealităţii râvnite ardent, dar care se sustrage în gol. Vorbeşte despre obsesia de a-şi asuma acest destin. „Obsesie" şi „destin" sunt două din cuvintele sale cheie. Un altul e „concentrare", şi, alături de el, „centralizarea eului". îşi însuşeşte sentinţa lui Emerson: „Eroul e centrat în nemişcare". Conceptele opuse sânt: „disoluţie" şi „prostituare". Acesta din urmă - provenind de la iluminaţii francezi ai secolului al XVIII-lea - înseamnă abandonare de sine, părăsire vinovată a destinului spiritual, dezertare la ceilalţi, trădare prin dispersare. Acestea sânt, după cum subliniază Baudelaire, simptomele civilizaţiei modeme, primejdii de care el însuşi trebuie să se ferească - el, „maestru prin fatalitatea organizării sale" (p. 676), prin concentrarea asupra unui eu care a eliminat hazardul persoanei.
**<titlu> Concentrarea şi conştiinţa formei; lirică şi matematică**

Les Fleurs du Mal sunt străbătute de o nervatură tematică prin care se constituie ca un organism concentrat S-ar putea vorbi chiar despre un sistem, mai ales că eseurile, jurnalele şi chiar unele scrisori lasă să se întrevadă o

corelare premeditată a temelor. Temele nu sunt numeroase. E, de asemenea, surprinzător cât de curând apar ele, încă în anii patruzeci. Până la apariţia volumului Les Fleurs du Mal şi până la moartea sa, Baudelaire aproape că nu va depăşi perimetrul lor. Prefera să lucreze la perfecţionarea unei ciorne mai vechi decât să scrie un nou poem. S-a vorbit despre sterilitate. Dar în realitate e vorba de o fecunditate a intensităţii care lărgeşte şi consolidează în adâncime punctul în care s-a realizat odată evadarea Ea activează voinţa de perfecţiune artistică,

35

pentru că abia maturitatea formei asigură caracterul suprapersonal al exprimatului. Puţinele teme ale lui Baudelaire pot fi interpretate ca purtătoare, variante, metamorfoze ale unei tensiuni fundamentale pe care o putem defini, prin reducţie, ca tensiune între satanism şi idealitate. Tensiunea rămâne nerezolvată. Dar ea prezintă în ansamblu aceeaşi ordonare şi consecvenţă pe care o are fiecare poem în parte.
Aici, două căi ale lirica viitoare constituie încă o unitate. Tensiunea nerezolvată se va intensifica la Rimbaud până la disonanţa absolută, distrugând concomitent orice ordine şi coerenţă. Mallarmé va ascuţi şi el tensiunea, dar o va transpune în alte teme, creând la rândul său o ordine asemănătoare celei baudelairiene, pe care, însă, o va retrage într-un limbaj nou, al sensurilor obscure.
Concentrând tematica poeziei sale, Baudelaire îşi duce până la capăt principiul de a nu se abandona „beţiei inimii". Ea poate să apară în poezie, dar nu e încă poezie propriu-zisă, ci doar material. Actul care duce la poezia pură se numeşte travaliu, muncă, edificare metodică a unei arhitecturi, operare cu impulsurile limbajului. Baudelaire a atras de câteva ori atenţia asupra faptului că Les Fleurs du Mal nu vor să fie un simplu album, ci un întreg organic, cu început, dezvoltare articulată şi sfârşit şi e întocmai aşa Les Fleurs du Mal prezintă conţinuturi ca disperare, paralizie, avântare febrilă in ireal, sete de moarte, jocuri de excitaţii morbide. Dar aceste conţinuturi negative încă mai pot fi cuprinse într-o compoziţie premeditată. Alături de Canzoniere al lui Petrarca, de Westostlicher Divan al lui Goethe şi de Cantico al lui Guillen, Les Fleurs du Mal sunt cartea cu arhitectura cea mai severă din lirica europeană. Toate adăugirile de după prima ei apariţie, Baudelaire le-a conceput în aşa fel încât să se potrivească, după cum mărturiseşte într-o scrisoare, cu cadrul pe care îl schiţase încă în preajma lui 1845 şi pe care îl dezvoltase în prima ediţie. Un anumit rol îl joacă aici până şi vechiul procedeu al compoziţiei numerice. Ediţia cuprinsese o sută de poeme dispuse în cinci cicluri; alt indiciu al unei voinţe de construcţie formală. E cert că aici îşi găseşte expresia o tendinţă formală comună spiritualităţii romanice. De asemenea, reziduurile de gândire creştină pe care le putem recunoaşte în poemele sale confirmă presupunerea că în structura sa formală, surprinzător de exactă, răzbate simbolistica epocii de înflorire a Evului Mediu, care obişnuia să reflecte în formele sale de compoziţie ordinea cosmosului creat

36

în ediţiile următoare, Baudelaire a renunţat din nou la rotunjimea numerică, consolidând. în schimb, ordinea interioară. Ceea ce e uşor de recunoscut. După un poem introductiv care anticipează întreaga operă, primul ciclu (Spleen et Ideal) prezintă contrastul dintre avânt şi prăbuşire. Ciclul următor (Tableaux Parisiens) schiţează încercarea de a se eschiva în lumea exterioară a metropolei, al treilea (Le Vin) - încercarea de a evada în paradisul artificial. Nici ea nu duce la repaus. Urmează, deci, abandonarea de sine în fascinaţia destructivului: acesta e conţinutul ciclului care reia titlul general (Fleurs du Mol). Actul spre care converg fazele străbătute e răzvrătirea sarcastică împotriva lui Dumnezeu, în al cincilea grup (Revolte). Rămâne, ca ultimă încercare, să găsească repausul în moarte, în necunoscutul absolut: astfel se termină opera, cu cel de-al şaselea şi ultim ciclu, La Mort. Dar planul arhitectonic se manifestă şi înlăuntrul fiecărui grup în parte, ca un fel de succesiune dialectică a poemelor. Ceea ce nu trebuie demonstrat aici; fiindcă esenţialul rezultă din întreg. Este o structură dinamică ordonatoare ale cărei linii alternează în sine şi care, în desfăşurarea de ansamblu, formează o curbă descendentă. Sfârşitul e punctul cel mai de jos. Se numeşte „abis", pentru că numai în abis există speranţa de a mai vedea „noul". Care nou? Speranţa abisului nu are cuvânt pentru el.
Faptul că Baudelaire şi-a ordonat arhitectonic Les Fleurs du Mal demonstrează distanţarea sa de romantism, care în volumele sale de lirică a dat la iveală simple culegeri ce repetă şi formal, prin dispunerea nepremeditată a pieselor, hazardul inspiraţiei. El demonstrează, de asemenea, rolul pe care îl joacă forţele formale în poezia lui Baudelaire. Acestea înseamnă mai mult decât ornament, decât eleganţa cuvenit! sunt mijloace de salvare, extrem de căutate, într-o situaţie spirituală extrem de neliniştită. Dintotdeauna poeţii au ştiut că tristeţea se dizolvă în cântec. E ştiinţa despre catarsisul suferinţei prin transpunerea ei în cuvântul elevat formal. Dar abia în secolul al XIX-lea, când suferinţa, conştientă până atunci, de finalitatea ei, şi-a pierdut această finalitate, transformându-se în dezolare, iar în cele din urmă în nihilism, formele s-au oferit atât de imperios ca salvare, cu toate că ele, ca element de coeziune şi de repaus, se află în disonanţă cu conţinuturile neliniştite, întâlnim din nou o disonanţă fundamentală a poeziei moderne. După cum poemul s-a distanţat de inimă, se distanţează şi

37

forma de conţinut Salvarea ei este numai de ordinul limbajului, conţinutul fiind părăsit în nerezolvarea lui.
Baudelaire a afirmat adesea salvarea prin forme. Astfel, într-un pasaj al cărui sens e mai puţin nevinovat decât ar putea părea din cauza termenilor tradiţionali: „E un miraculos privilegiu al artei că oribilul, artistic exprimat, devine frumuseţe, şi că durerea ritmată şi cadenţată umple spiritul cu o bucurie liniştită" (p. 1040). Propoziţia ascunde încă ceea ce la Baudelaire a devenit fapt împlinit, şi anume precumpănirea voinţei formale faţă de simpla voinţă expresivă. Din ea reiese, însă, gradul înalt al aspiraţiei sale la certitudinea formei, - mai târziu, un vers de J. Guillén va vorbi de „colacul de salvare al formelor" (387, p. 263). Iar în alt loc: „E evident că retoricile şi prozodiile nu sunt tiranii arbitrar inventate, ci reguli cerute de însăşi organizarea fiinţei spirituale. Niciodată ele nu au împiedicat originalitatea să se manifeste în mod distinct E infinit mai adevărat contrariul: că ele au ajutat întotdeauna originalitatea să se maturizeze" (p. 779). La acest pasaj se va referi Stravinsky în Poétique musicale. Ideea va fi reluată de Mallarmé şi Valéry - nu numai pentru că ea confirmă vechea conştiinţă formală a romanităţii, dar şi pentru că prin ea se poate susţine procedeul preferat al unora dintre moderni, procedeu prin care convenţiile rimei, numărului de silabe în vers, construcţiei strofice sunt mânuite ca instrumente care, operând incizii în limbaj, îl provoacă pe acesta la reacţii la care nu s-ar fi ajuns dacă poemul ar fi fost conceput pornind de la conţinut
Odată Baudelaire a elogiat la Daumier capacitatea de a reprezenta josnicul, trivialul, abjectul cu o claritate perfectă. Ar fi putut aduce acelaşi elogiu şi propriilor sale poeme, îmbinând nocivitatea şi precizia, ele constituie, şi sub acest aspect, preludiul liricii viitoare. Cu Novalis şi Poe, conceptul de calcul îşi făcuse intrarea în teoria poeziei. Baudelaire îl preia, „Tot ce e frumos şi nobil e rezultatul raţiunii şi al calculului", scrie, cu prilejul unei discuţii foarte caracteristice pentru el, despre superioritatea artificialului (n. b„ artisticului) faţă de naturalul brut (p. 911). Pentru el, şi inspiraţia e natură brută, subiectivitate impură. Ca unic impuls al poeziei duce la inexactitate, la fel ca beţia inimii. E binevenită ca răsplată a travaliului artistic premergător, care, la rândul său, are rang de exerciţiu; atunci, însă, capătă graţia unui saltimbanc care ,.şi-a frânt de o mie de ori oasele în ascuns, înainte de a dansa în faţa publicului" (p. 1133). Nu putem trece cu vederea marea



pondere a momentelor intelectuale şi voliţionale pe care Baudelaire o atribuie actului poetic, în reflecţiile de acest fel apare, ca şi la Novalis, conceptul de matematică. Spre a-i caracteriza mai bine aplombul, Baudelaire compară stilul cu „miracolele matematicii". Metafora capătă valoare de „exactitate matematică", în toate acestea, Baudelaire îl urmează pe Poe, care vorbise despre înrudirea problemelor poetice cu „logica severă a unei probleme matematice". Prin filiera lui Mallarmé, conceptul îşi va prelungi influenţa până în poetica zilelor noastre.

**<titlu> Timp crepuscular şi modernitate**

Şi pe plan tematic se poate observa cotitura prin care Baudelaire se depărtează de romantism. Moştenirea acestuia - şi e o moştenire bogată -, el o transformă într-o atât de mare măsură în experienţă aspră, încât alături de el romanticii par nişte frivoli. Aceştia dezvoltaseră concepţia escatologică a istoriei, cu rădăcini în Antichitate şi în creştinism, care proliferase din nou, începând cu iluminismul târziu, şi care îşi interpreta propria epocă drept un timp al declinului. Dar la ei fusese vorba mai mult de o atmosferă, dezintoxicată prin frumuseţile cromatice care se puteau extrage din crepusculul cultural. Şi Baudelaire se situează pe sine şi îşi situează epoca în momentul crepuscular. Dar la el, imaginile şi excitările diferi Conştiinţa escatologică ce străbate Europa din secolul al XVIII-lea până în epoca noastră a intrat la el în faza unei clarviziuni înfiorate şi înfiorătoare totodată, în 1862 scrie poemul Le coucher du soleil romantique. Poemul cuprinde o gamă descendentă a gradelor de lumină şi bucurie, care coboară în noaptea rece şi în spaima mlaştinilor şi a fiarelor respingătoare. Simbolica e fără echivoc. Sugerează întunecarea definitivă, pierderea familiarităţii, posibilă încă şi în prăbuşiri, a sufletului cu sine însuşi. Baudelaire ştie că o poezie adecvată destinului epocii se poate obţine numai surprinzând nocturnul şi anormalul: rămâne singurul loc în care sufletul înstrăinat de sine mai poate să poetizeze şi să fugă de trivialitatea ..progresului", în care se deghizează timpul crepuscular. Consecvent, îşi numeşte Les Fleurs du Mal „produs discordant al Muzei ultimelor zile".



În cu totul altă măsură decât romanticii a aprofundat Baudelaire conceptul de modernitate. E un concept deosebit de complex, în accepţiunea negativă, se referă la lumea avegetală a marilor oraşe cu urâţenia, asfaltul, iluminaţia lor artificială, cu prăpăstiile lor de piatră, păcatele lor, singurătăţile lor în furnicarul uman. Se referă apoi la epoca tehnicii, care lucrează cu aburii şi cu electricitatea, şi a progresului. Baudelaire defineşte progresul ca „descreştere progresivă a sufletului, dominaţie progresivă a materiei" (p. 766, acolo, însă, altfel decât în prima

ediţie) iar, în alt loc ca „atrofiere a spiritului" (p. 1203). Aflăm despre „infinita silă" de afişe, de ziare, de „fluxul în creştere al democraţiei care nivelează totul". O spuseseră Stendhal şi Tocqueville, o va spune ceva mai târziu Flaubert. Dar la Baudelaire conceptul de modernitate mai are şi o altă latură. E disonant, transformând totodată negativul în sursă de fascinaţie1. Mizerabilul, decăzutul, răul, nocturnul, artificialul oferă excitative ce-şi revendică receptarea poetică. Ele conţin mistere care îndreaptă poezia pe căi noi. în gunoaiele marilor oraşe, Baudelaire simte un mister. Lirica sa îl prezintă ca luciu fosforescent La aceasta se adaugă faptul că el aprobă orice activitate ce elimină natura pentru a întemeia regnul absolut al artificialului. Lipsite de natură, masele cubice de piatră ale oraşelor aparţin -deşi întruchipează locul răului - libertăţii spiritului, sunt peisaje anorganice ale spiritului pur. Această motivare va reveni la cei de mai târziu numai parţial. Dar până şi lirica secolului al XX-lea învăluie marile oraşe în acea fosforescenţă misterioasă descoperită de Baudelaire.
La Baudelaire însuşi, imaginile disonante din marile oraşe sunt de intensitate maximă. Ele îmbină lumina de gaz şi cerul de seară, mireasma florilor şi mirosul gudronului, sunt pline de plăcere şi jale şi contrastează la rândul lor cu amplele arcade în care vibrează versurile sale. Extrase din banalitate ca drogurile din plante veninoase, ele devin prin metamorfoză lirică antidoturi împotriva „viciului banalităţii". Respingătorul se împreunează cu nobleţea sunetului, căpătând acel „fior galvanic (frisson galvanique) pe care Baudelaire îl elogiază la Poe. Ferestre prăfuite cu urme de ploaie, faţade spălăcite, cenuşii de case, verde veninos metalic, aurora ca o pată sordidă, ca un somn bestial al târfelor - zgomotul omni

<nota>
1 În original: fascinosum, termen cu o rezonanţă alchimistă, sugerând convertibilitatea psihofizică a substanţelor materiale şi spirituale (n. tr.).
</nota>



buzelor, chipuri fără buze, bătrâne decrepite, muzică de fanfară, ochi injectaţi de fiere, parfumuri stătute: iată doar câteva conţinuturi ale modernităţii sale „galvanizate" poetic. Ele sunt încă vii la Eliot.

**<titlu> Estetica urâtului**

Baudelaire a vorbit adeseori despre frumuseţe. Dar în lirica sa, ea s-a retras în formele metrice şi în vibraţia limbajului. Subiectele sale nu mai tolerează conceptul mai vechi al frumuseţii. Pentru a-i conferi o atracţie agresivă, „aroma straniului", Baudelaire recurge la calificative paradoxale care îi modifică semnificaţia Ca să fie la adăpost de banal, sfidând gustul banal, frumuseţea trebuie să fie bizară. „Pur şi bizar" e una din definiţiile frumosului la Baudelaire. Dar el a dorit fără nici un echivoc şi urâtul, ca echivalent al misterului ce trebuia din nou abordat, locul de evadare pentru înălţarea în idealitate. „Din urât, poetul va face să se nască un farmec nou" (p. 1114). Diformul produce surpriza, iar aceasta declanşează „atacul neaşteptat". Mai violent decât până acum, anormalitatea se anunţă ca principiu al poeziei moderne, o dată cu una din cauzele ei: iritarea împotriva banalului şi tradiţionalului care, în ochii lui Baudelaire. sunt conţinute şi în frumuseţea stilului mai vechi. Noua „frumuseţe", care poate coincide cu urâtul, îşi dobândeşte neliniştea prin includerea banalului - o dată cu deformarea în bizar - şi prin „împletirea oribilului cu bufonescul", după cum se exprimă într-o scrisoare.
Sânt formulări mai acute ale unor idei cum se făcuseră auzite începând cu „bufoneria transcendentală" a lui Fr. Schlegel sau teoria grotescului a lui Victor Hugo. Baudelaire a aprobat titlul de Ta Ies of the Grotesque and the Arabesque (1840) al lui Poe. „Pentru că grotescul şi arabescul resping chipul omenesc." Nici la Baudelaire grotescul nu mai are nimic comun cu hazliul. Nerăbdător faţă de „comicul simplu", el salută în caricaturile lui Daumier „bufoneria sângeroasă", dezvoltă o „metafizică a comicului absolut", vede în grotesc ciocnirea idealităţii cu diabolicul şi îl lărgeşte printr-un concept de viitor: absurdul (p. 710 şi urm.). Propriile sale experienţe - ele sunt totodată şi ale omului în genere,



sfâşiat între extaz şi prăbuşire - le deduce din ..legea absurdului" (p. 438). E acea lege care îl obligă pe om să „exprime suferinţa prin râs". Baudelaire vorbeşte despre „îndreptăţirea absurdului" şi elogiază visul, pentru că înzestrează imposibilul real cu „teribila logică a absurdului". Absurdul devine perspectivă către irealitate, unde tind să evadeze Baudelaire şi cei care îi vor urma, pentru a scăpa de limitările realului.

**<titlu> „Plăcerea aristocratică de a displăcea"**

O poezie care, pentru justificarea ei, trebuie să recurgă la asemenea concepte, ori îl provoacă pe cititor, ori i se sustrage. Ruptura dintre autor şi public, apărută o dată cu Rousseau, dusese în romantism la tema favorită a

poetului însingurat, pe atunci tratată încă destul de melodios. Baudelaire o reia într-o tonalitate mai aspră, îi conferă acel dramatism agresiv, care de acum înainte va caracteriza poezia şi arta europeană - chiar şi acolo unde intenţia de a şoca nu e proclamată explicit, sub formă de principii, ci reiese suficient de clar din opera însăşi. Baudelaire a mai avut asemenea principii. El vorbeşte despre „plăcerea aristocratică de a displăcea", numeşte Les Fleurs du Mal „voluptate pasionată a rezistenţei" şi „un produs al urii", salută „şocul nervos" pe care îl provoacă poezia, se felicită că-l irită pe cititor şi că nu mai e înţeles de el. „Conştiinţa poetică, odinioară o infinită sursă de bucurii, a devenit acum un arsenal inepuizabil al instrumentelor de tortură" (p. 519). Toate acestea sunt mai mult decât imitarea unor atitudini romantice. Disonanţele interioare ale poeziei au devenit în mod consecvent şi disonanţe între operă şi cititor.

**<titlu> Creştinism în ruină**

Asupra acestor disonanţe interioare nu trebuie să insistăm aici mai pe larg. De discutat rămâne doar acea disonanţă totală, amintită mai înainte, între satanism şi idealitate. E necesar, pentru



că aici apare o caracteristică de conţinut a liricii de mai târziu, pe care o vom numi idealitate goală.
„Pentru a pătrunde sufletul unui poet, trebuie sa căutăm în opera sa cuvintele care apar cel mai frecvent Cuvântul va traduce obsesia" (p. 1111). Găsim în aceste propoziţii ale lui Baudelaire1 un principiu excelent de interpretare. II putem aplica chiar lui însuşi. Austeritatea lumii sale spirituale, insistenţa temelor ei puţin numeroase, dar intensive, ne permite să-i deducem focarele din cuvintele de maximă frecvenţă. sunt cuvinte-cheie care pot fi împărţite fără greutate în două grupuri opuse. Pe de o parte avem: obscuritate, abis, spaimă, pustiu, deşert, temniţă, frig, negru, putred..., pe de altă parte: elan, azur, cer, ideal, lumină, puritate... Aproape fiecare poem e străbătut de antiteza lor înfrigurată. Adeseori, ea se comprimă într-un spaţiu infim, devenind disonanţă lexicală: „măreţie murdară", „descompus şi fermecător", „groază îmbietoare", „negru şi luminos". Această îmbinare de lucruri în mod normal incompatibile se numeşte oximoron. E o veche figură de stil a vorbirii poetice, capabilă să exprime stări sufleteşti complicate. La Baudelaire, ea izbeşte din cauza întrebuinţării exagerate. E figura-cheie a disonanţei sale fundamentale. A fost excelentă ideea lui Babou, prietenul lui Baudelaire, s-o ridice la rang de titlu: Fleurs du Mal.
Dincolo de aceste grupuri lexicale se află resturi de concepţii creştine. Baudelaire nu poate fi conceput fără creştinism. Dar el nu mai e creştin. E un fapt pe care nu-l infirmă satanismul său, descris adeseori. Cine se ştie dominat de Satan poartă, într-adevăr, stigmate creştine; dar aceasta e altceva decât credinţa creştină în mântuire. Reducând lucrurile la o formulă concisă, satanismul lui Baudelaire e supralicitarea răului primar, animal (şi ca atare a banalului) prin răul conceput de inteligenţă, cu scopul de a obţine, prin această însumare a răului, saltul în idealitate. De aici atrocităţile şi perversiunile din Les Fleurs du Mal. Din cauza „setei de infinit", ele degradează natura, râsul, dragostea în diabolic, pentru a găsi aici locul de evadare spre „nou". După un alt cuvânt-cheie, omul e „hiperbolic", mereu încordat spre înalt, într-o febră spirituală. Dar e un om sfâşiat în esenţa sa, un homo duplex, care

<nota>
1. De fapt, formula celebră şi care a rămas plină de actualitate aparţine lui Sainte-Beuve (în Porirairs conlemporains, Senancour), fiind citată de Baudelaire ca atare (n. tr.).
</nota>



trebuie să-şi satisfacă polul satanic pentru a-l simţi pe cel ceresc, în această schemă revin forme timpurii, maniheene şi gnostice, ale creştinismului, ajunse la Baudelaire prin iluminaţii 1 secolului al XVIII-lea şi prin Joseph de Maistre. Totuşi, o asemenea revenire nu se explică numai prin influenţe. Schema amintită exprimă o aspiraţie a lui Baudelaire. Simptomatic - şi depăşind cu mult persoana sa - e faptul că intelectul modern recurge la modalităţi vechi de gândire, modalităţi care îi confirmă sfâşierea
Imaginea aceasta n-o schimbă nici numeroasele dovezi particulare care se invocă de obicei pentru a demonstra pretinsul creştinism al lui Baudelaire. El a avut voinţa de a se ruga, a vorbit cu toată seriozitatea despre păcat, a fost adânc pătruns de culpabilitatea omenească. - în aşa măsură, încât ar fi zâmbit de perspicacitatea psihiatrilor contemporani care explică suferinţa sa drept „complex matern refulat". Dar el nu a găsit o cale. Rugăciunea i se istoveşte în neputinţă, încetând în cele din urmă să fie rugăciune. E adevărat că poezia şi-o închină durerii, văzând în ea semnul distinctiv al demnităţii umane şi cunoscând damnaţiuni care ne-ar putea sugera ideea că în el supravieţuieşte un jansenism 2 dispersat Dar îi lipseşte orice hotărâre în afară de aceea de a-şi ascuţi necontenit sfâşierea E excesivă în ambele direcţii, fapt evident în atitudinea sa faţă de femeie. Condamnarea ei e

departe de registrul mediu, uman. încordarea „hiperbolică" a lui Baudelaire ar fi creştină numai dacă deasupra ei s-ar bolti credinţa în misterul mântuirii. Dar tocmai acesta lipseşte, în poemele sale, Hristos apare numai ca metaforă fugitivă sau ca imaginea celui părăsit de Dumnezeu, îndărătul conştiinţei propriei damnări mijeşte plăcerea de a o „savura cu voluptate". Desigur că toate acestea nu se pot concepe fără o moştenire creştină. Dar ceea ce a rămas din ea e un creştinism în ruină, în conceptul creaţiunii valabil pentru catolicii tomişti, răul nu are decât o semnificaţie accidentală. Dar ca şi maniheenii, cândva Baudelaire îl izolează din nou, concepându-l ca

<note>
1. Denumire generică a diferitelor secte - alombrados în Spania, guérinets în Franţa şi alte grupării mistice în Ţările de Jos - care îşi atribuiau revelaţii divine şi legături cu lumea spiritelor. Mai târziu, se referă la discipolii filosofilor mistici Swedenborg şi Saint-Martin (n.tr.).
2. Mişcare de reforma teologică iniţiată de episcopul Jansenius din Ypres (1636). reluând învăţături augustiniene. Condamnată parţial ca erezie, a fost influentă mai cu seamă în Franţa (n. red. germ.).
</note>



putere autonomă, în profunzimea şi întortocherea paradoxală a acestei puteri, lirica sa îşi dobândeşte curajul anormalităţii. Poezia de mai târziu - cu excepţia lui Rimbaud - va pierde amintirea originii acestei anormalităţi din puruleţele unui creştinism muribund. Anormalitatea, însă, rămâne. Chiar poeţi de un creştinism mai sever nu mai pot sau nu mai vor să i se sustragă. O vedem la T. S. Eliot

**<titlu> Idealitatea goală**

Oricum, pornind de la acest creştinism în ruină, înţelegem o altă caracteristică, importantă pentru perioada următoare a poeziei baudelairiene. Ea ţine de concepte ca „spiritualitate ardentă", „ideal", „avânt". Dar avânt încotro? Ţelul numit pe alocuri e Dumnezeu. Dar mult mai adeseori nu are decât nume nedefinite. Care este el? Răspunsul ni-l dă poemul Elevation. Conţinutul şi intonaţia acuză registrul înalt Trei strofe formează o invocaţie adresată propriului spirit, chemarea ca el să se înalţe peste eleştee, văi, munţi, codri, nouri, mări, soare, eter, stele într-o transcendentă sferă a focului care purifică de miasmele pământeşti. Apoi invocaţia se întrerupe. Urmează un mesaj cu caracter mai general: fericit cel capabil de această înălţare, cel care la o asemenea înălţime ajunge să înţeleagă limbajul „florilor şi al lucrurilor mute".
Poemul evoluează într-o schemă curentă, de origine platonică şi mistico-creştină. După această schemă, spiritul se înalţă într-o transcendenţă care îl modifică în aşa fel încât, privind înapoi, pătrunde vălul celor pământeşti şi cunoaşte adevărata lor esenţă. E schema a ceea ce - în terminologia creştină - se numeşte ascensio sau elevaţia. Acest din urmă termen a dat chiar titlul poemului. Putem observa, însă, şi alte coincidenţe. După doctrina teologico-creştină, cerul suprem e adevărata transcendenţă; cerul de foc. empireul. La Baudelaire, el se numeşte „foc limpede" (feu clair). Iar dacă citim mai departe: „purifică-te", aceasta aminteşte actul, curent în mistică, de purificatio. În sfârşit, mistica obişnuia să împartă înălţarea în nouă trepte, al căror conţinut putea să alterneze, important fiind numărul sacru, nouă. îl regăsim şi în poemul nostru. sunt exact nouă zone deasupra cărora trebuie să se înalţe



spiritul. Şi e surprinzător. Avem oare de-a face cu o obsesie datorată tradiţiei mistice? S-ar putea Ar fi o obsesie asemănătoare celei pe care, în genere, a exercitat-o asupra lui Baudelaire moştenirea creştină. Problema nu se poate rezolva apodictic, întrucât neam putea gândi şi la influenţe din partea lui Swedenborg sau a altor neomistici. Pe noi însă ne interesează altceva Tocmai faptul că poemul coincide într-atâta cu schema mistică arată ceea ce îi lipseşte pentru coincidenţa deplină: sosirea la ţelul înălţării, ba chiar voinţa de a sosi. Cândva. misticul spaniol Juan de la Cruz scria: „Am zburat atât de sus, atât de sus, încât goana mea şi-a atins ţelul". La Baudelaire - după cum reiese din strofele finale -sosirea nu mai e decât o posibilitate, pe care, deşi e conştient de ea, nu-i e hărăzit s-o împlinească. Se vorbeşte vag despre „licoarea divină", despre „imensitatea profundă", despre „spaţiile luminoase". Despre Dumnezeu nu se vorbeşte. Nu aflăm nici care ar putea să fie limbajul florilor şi al lucrurilor pe care acum a ajuns să-l înţeleagă. Ţelul înălţării nu e numai depărtat, ci e şi gol, este o idealitate fără conţinut Nu e decât un pol al tensiunii, abordat hiperbolic, dar neatins.
Situaţia se repetă la Baudelaire peste tot Idealitatea goală e de provenienţă romantică. Dar Baudelaire o dinamizează, dându-i o forţă de atracţie care, provocând o încordare excesivă spre înalt, îl face să se prăbuşească pe cel încordat La fel ca şi răul, constrânge la supunere, fără ca încordarea să slăbească în cel supus. De aici echivalarea dintre „ideal" şi ..abis", sau formulări ca „ideal mistuitor", „sânt legat de groapa idealului", ..azur inaccesibil". Cunoaştem asemenea expresii şi de la misticii clasici, la care desemnau obsesia dureros-voluptuoasă

a graţiei divine, treapta premergătoare beatificării. La Baudelaire, cei doi poli - răul satanic şi idealitatea goală - au funcţia să menţină acea emoţie care permite evadarea din lumea banală. Dar evadarea e fără ţel. nu depăşeşte emoţia disonantă.
Ultimul poem din Les Fleurs du Mal, Le Voyage, care trece în revistă toate încercările de evadare, se termină cu hotărârea de a muri. Ce va aduce moartea, poemul n-o ştie. Dar moartea ispiteşte. Pentru că e şansa care poate duce spre „nou". Şi noul? E indeterminabilul, opusul gol al realului pustiu. Pe frontispiciul idealităţii baudelairiene apare conceptul, devenit total negativ şi lipsit de orice conţinut, al morţii.

46

Dilema unei asemenea modernităţi este că se vede chinuită până la nevroză de imboldul evadării din real, fără a putea crede, totuşi, într-o transcendenţă determinată prin conţinut şi constituită ca sens, şi fără a o putea crea Dilemă care îi duce pe poeţii modernităţii la o dinamică a tensiunii fără rezolvare şi la o misteriozitate gratuită. Baudelaire vorbeşte deseori despre supranatural şi despre mister. Semnificaţia pe care o au pentru el aceşti termeni o vom înţelege numai renunţând, ca şi el, să-i umplem cu alt conţinut decât însăşi misteriozitatea absolută. Idealitatea goală, nedefinitul „celălalt", care la Rimbaud va deveni şi mai nedefinit iar la Mallarmé se va transforma în neant, şi misteriozitatea gravitând în sine a liricii moderne - iată corespondenţe.

**<titlu> Magia limbajului**

Lirica din Les Fleurs du Mal nu e o lirică obscură. Stările anormale de conştiinţă, misterele şi disonanţele sunt cuprinse în versuri inteligibile. Şi teoria baudelairiană a poeziei e întru totul clară. Cu toate acestea, ea dezvoltă concepţii şi programe care, nefiind realizate de propria sa lirică sau realizate fiind doar ca intenţie, pregătesc calea poeziei obscure care va urma curând după el. Este vorba, în esenţă, despre cele două teorii a magiei limbajului şi a fanteziei.
Poezia, îndeosebi cea romantică, a cunoscut dintotdeauna momente în care versul s-a ridicat la o autonomie sonoră mai stringentă decât conţinutul lui. Urechea e fermecată de figuri sonore, formate din vocale şi consoane bine acordate sau din paralelisme ritmice. Dar în asemenea cazuri, poezia mai veche nu a abandonat niciodată conţinutul, tinzând, dimpotrivă, să-i accentueze semnificaţia prin însăşi dominanta sonoră. Exemple din Virgiliu. Dante, Calderón, Racine se pot găsi uşor. în urma romantismului european, raporturile se schimbă. Apar versuri ce vor mai mult să sune decât să spună. Materialul sonor al limbajului capătă putere sugestivă, împreună cu un material lexical transpus în vibraţii asociative, el deschide un infinit oniric. Să citim poemul lui Brentano care începe cu versul: „Wenn der lahme Weber

47

träumt, er webe"1. De fapt. el nu mai vrea să fie înţeles, ci receptat ca sugestie sonoră, înăuntrul limbajului devine şi mai pronunţată disocierea dintre funcţia de comunicare şi funcţia de constituire a unui organism independent, format din câmpuri de forţă muzicale. Dar limbajul determină însuşi procesul poetic, care se abandonează impulsurilor conţinute în limbaj. Se descoperă posibilitatea ca un poem să se nască printr-un procedeu combinatoriu, care operează cu elementele sonore şi ritmice ale limbajului ca şi cu nişte formule magice. Din ele, nu din dispoziţia tematică, va rezulta apoi sensul său - un sens suspendat, nedefinit, al cărui caracter enigmatic rezidă mai puţin în semnificaţiile nucleelor lexicale decât în forţele lor sonore şi în zonele lor semantice marginale, în poezia modernă, această posibilitate devine practica dominantă. Liricul devine mag al sunetelor.
Desigur că afinitatea dintre poezie şi magie, e cunoscută din timpuri străvechi. Dar ea trebuia cucerită din nou, după ce fusese îngropată de umanism şi de clasicismul transalpin. Procesul a început la sfârşitul secolului al XVIII-lea, ducând în America la teoriile lui E. A. Poe. Ele veneau în întâmpinarea necesităţii crescânde, specific modeme, de a recurge în poezie la practici arhaice pe măsura intelectualizării ei. Apropierea între concepte ca matematică şi magie, pe care o stabilise încă Novalis, e unul din simptomele unei asemenea modernităţi. Vom regăsi cele două concepte (sau altele asemănătoare) în reflecţiile liricilor despre arta lor, de la Baudelaire până în prezent.
Baudelaire l-a tradus pe Poe şi i-a asigurat astfel, cel puţin în Franţa, acea influenţă care continuă până în secolul al XX-lea, fapt despre care autorii anglo-saxoni - ultimul dintre ei fiind Eliot -obişnuiesc să se arate miraţi. Pentru noi intră în consideraţie cele două eseuri ale lui Poe, A Philosophy of Composition (1846) şi The Poetic Principie (1848). sunt monumente ale unei inteligenţe artistice care-şi obţine rezultatele din observarea propriei sale poezii. Ele întrupează acea coincidenţă dintre poezie şi meditaţie echivalentă cu poezia (aici chiar superioară ei), care este şi ea un simptom esenţial al modernităţii. Baudelaire a tradus primul eseu integral, iar din al doilea fragmente. Teoriile expuse în ele şi le-a însuşit în mod declarat Ele pot fi considerate, deci, şi ale sale.

<nota>
„Ţesătorul cel sciiilod visând că ţese".
</nota>

48

Inovaţia lui Poe constă în faptul că a inversat succesiunea actelor poetice postulată de estetica mai veche. Ceea ce pare să fie rezultatul - „forma" - e originea poemului; ceea ce pare să fie originea - „sensul" - e rezultatul. La începutul procesului poetic stă un „ton" insistent, precedând limbajul purtător de sens, o acordare necristalizată în formă. Pentru a-i da formă, autorul caută acele materiale sonore ale limbajului care se apropie cel mai mult de un asemenea ton. Sunetele vor fi legate de cuvinte, iar mai apoi, prin gruparea lor, se ajunge la motive, din care se obţine, ca rezultat final, un context semantic. Aici se ridică la rangul unei teorii consecvent formulate ceea ce la Novalis se schiţase ca previziune: poezia se naşte din impulsul limbajului care, determinat la rândul său de „tonul" anterior limbajului, arată calea pe care vor apărea conţinuturile; acestea nu mai sunt considerate ca substanţa propriu-zisă a poemului, ci ca purtătoare ale puterilor sonore (ale „tonului") şi ale vibraţiilor acestora, superioare ca semnificaţie. Poe arată că, de pildă, cuvântul „Pallas" dintr-unul din poemele sale îşi datorează existenţa asocierii nerigide a unor elemente din versurile precedente, dar şi fascinaţiei sale sonore, în continuare descrie ideaţia - oricum incidentală - ca simpla sugestivitate a indefinitului, deoarece în acest fel dominanta sonoră (a „tonului") se păstrează, ea nefiind eclipsată de o dominantă semantică. O asemenea poezie se înţelege pe sine ca abandonare în voia forţelor magice ale limbajului. Atribuind tonului primar un sens ulterior, ea trebuie să fie de o „precizie matematică". Poemul ca atare e o formaţie închisă în sine. El nu transmite nici adevăr, nici „beţia inimii", nu transmite chiar nimic, ci este: the poem per se. Prin aceste idei ale lui Poe a luat fiinţă acea teorie modernă a poeziei care ulterior va gravita în jurul conceptului de poesie pure.
E probabil că Novalis şi Poe au cunoscut doctrinele iluminaţilor francezi. Despre Baudelaire o ştim în mod cert. Din aceste doctrine (în care se află şi numeroase rădăcini ale simbolismului) face parte o teorie speculativă a limbii: cuvântul nu e un produs accidental uman, ci îşi are originea în unitatea primordială cosmică; prin rostirea sa are loc contactul magic al vorbitorului cu această origine; ca verb poetic, el cufundă din nou lucrurile triviale în misterul originii lor metafizice şi pune în lumină analogiile

49

ascunse dintre verigile existenţei1. Baudelaire fiind familiarizat cu aceste speculaţii, era firesc ca el să preia doctrinele poetice ale lui Poe, inspirate probabil din aceleaşi surse. Citim şi la el despre necesitatea cuvântului. într-o propoziţie la care se va referi mai târziu Mallarmé: „Cuvântul conţine un ce sfânt care ne interzice să facem din el un joc al hazardului. A mânui artistic o limbă înseamnă a exercita un fel de magie evocatoare" (p. 1035). Formula de ..magie evocatoare" revine frecvent, raportată de asemenea şi la artele plastice. E expresia unei gândiri cantonate în sfera de reprezentări a magiei şi a misticii secundare (oculte). Nu mai puţin frecvente sunt expresii ca ..formule magice", „operaţie magică", în sfârşit, se prezintă încă un alt cuvânt-cheie: „sugestie", de care va trebui să ne ocupăm mai târziu.
Nu contează că. în Les Fleurs du Mal, o asemenea magie pură a limbajului se manifestă numai în puţine locuri, bunăoară sub formă de acumulări insolite de rime, asonante îndepărtate, arcuri sonore, succesiuni de vocale care dirijează ele sensul, în loc să fie dirijate de sens. în discuţiile teoretice, Baudelaire a mers mult mai departe. Ele anunţă o lirică ce va renunţa treptat, în favoarea forţelor magice ale sunetului, la ordinea, obiectivă, logică, afectivă şi chiar gramaticală, interceptând din impulsurile cuvântului conţinuturi inaccesibile unei reflecţii metodice. sunt conţinuturi anormale ca sens. la limita inteligibilului sau dincolo de ea Aici se încheie ciclul, şi tot aici se conturează un alt aspect consecvent al structurii liricii moderne. O poezie a cărei idealitate e goală se sustrage realului, producând o misteriozitate insesizabilă. Cu atât mai mult îşi poate găsi un sprijin în magia limbajului. Aceasta pentru că operarea înăuntrul posibilităţilor sonore şi asociative ale cuvântului dezleagă alte conţinuturi obscure ca sens, dar şi puteri misterioase, magice, ale sonorităţii pure.

<nota>
În particular, v. H. Friedrich, Die Sprachtheorie der französischen Illuminaten (în: Deutsche Vieneljahrsschrift für LJterarurwissenschaft und Geistesgeschichte, 1935) (n. a.).
</nota>

50

**<titlu> Fantezie creativă**

În repetate rânduri, Baudelaire îşi afirmă „dezgustul de real". Formula vizează banalul sau naturalul brut din

realitate - ambele echivalente, pentru el, cu absenţa spiritului. E semnificativ faptul că ceea ce l-a indispus cel mai mult când a fost condamnat juridic pentru volumul Les Fleurs du Mal a fost insinuarea de realism. Şi pe bună dreptate, mai ales că noţiunea se aplica pe atunci unei literaturi ce zugrăvea aspectele triviale ale realităţii, şocante atât din punctul de vedere moral, cât şi estetic, fără nici o altă intenţie decât de a le zugrăvi. Dimpotrivă, lirica lui Baudelaire nu tinde la copiere, ci la transformare. Dinamizând răul instinctual, îi dă un caracter satanic; imaginile de mizerie pe care le aprinde capătă un „fior galvanic"; şi chiar şi fenomenele mai neutre le tratează de o asemenea manieră, încât simbolizează stări lăuntrice sau acea indefinită lume de mister care la el umple idealitatea goală. Ar fi stupid să-1 numim pe Baudelaire un realist sau un naturalist în cele mai incisive, mai şocante subiecte ale sale îşi atinge violenţa maximă „spiritualitatea arzătoare" a lui Baudelaire, care tinde să se îndepărteze de orice real. De altfel, această tendinţă de evadare se poate observa în multe particularităţi ale tehnicii sale poetice. Precizia expresiei obiective surprinde în majoritatea cazurilor realitatea coborâtă la extrem, deci transformată ca atare, pe când în rest ne izbeşte strania lipsă de localizare a conţinuturilor imagistice, alături de înclinaţia de a folosi atribute afective în locul celor obiectiv exacte, suprimarea prin sinestezie a limitelor dintre zonele senzoriale, precum şi alte procedee asemănătoare.
Dintre termenii prin care Baudelaire denumeşte această facultate de transformare şi derealizare a realului, doi revin cu insistenţă: vis şi fantezie (rêve, imagination). Mai categoric decât Rousseau şi Diderot, el o ridică la rangul unei facultăţi creative superioare. Spunem intenţionat „creativ" şi nu „creator", pentru că în germană1 de ultimul termen se leagă reprezentări care ar putea
Termenul german schöpferisch (= creator) face parte dintr-un context organic mai larg, prin care s-ar şterge delimitarea dintre „natural" şi „artificial" în accepţiunea baudelairiană. Am preferat şi în traducere termenul „creativ", pentru a face mai transparentă relaţia dintre subiectul şi obiectul oniric (n. tr.).

51

abate atenţia de la forţele intelectuale şi voliţionale, hotărâtoare la Baudelaire, pe care conceptul său de vis şi de fantezie le subînţelege şi care mai sunt relevate şi prin faptul că în aceeaşi sferă conceptuală e vorba de matematică şi de abstracţiune.
Desigur că vom întâlni conceptul de vis şi în accepţiunea sa mai veche, de pildă acolo unde Baudelaire numeşte „vis" diferitele forme ale interiorităţii, ale timpului interior, ale nostalgiei depărtării. Dar şi aici, superioritatea faţă de apropierea obiectivă, opoziţia calitativă între amploarea visului şi îngustimea lumii sunt destul de evidente. Cu toate acestea, va trebui să abordăm conceptul în semnificaţia sa supremă şi cea mai dură. O găsim acolo unde visul e disociat în mod categoric de „melancolia molatică", de simpla „efuziune", de ..inimă", în prefaţa la Nouvelles Histoires traduse din Poe, Baudelaire numeşte visul „sclipitor, misterios, de o perfecţiune cristalină". E o facultate productivă, nu perceptivă, care nu procedează nicidecum confuz şi arbitrar, ci exact şi conştient Oricare ar fi modul în care apare, criteriul decisiv e întotdeauna producerea de conţinuturi ireale. El poate fi predispoziţie poetică, dar poate fi provocat şi de stupefiante şi droguri, ori se poate naşte din stări psihopate. Toate aceste impulsuri sunt propice „operaţiei magice" prin care visul supraordonează realului irealitatea creată.
Dacă Baudelaire atribuie visului o „perfecţiune cristalină", nu e vorba de o comparaţie fortuită. Ea, dimpotrivă, consfinţeşte rangul visului prin asimilarea sa cu anorganicul, încă la Novalis se putea citi: „Rocile şi substanţele sunt supreme: omul e adevăratul haos". Această inversare a ordinii ierarhice, provenind din surse alchimiste, revine la Baudelaire în mod regulat când atinge tema visului. El o completează degradând natura până la haotic şi impur. Ceea ce la prima vedere ar putea să nu surprindă la un autor „latin", cu toate că, singură, gândirea latină nu mai constituie o explicaţie suficientă. Prin natură, Baudelaire înţelege vegetativul, dar şi degradările banale ale omului. Simbolizat de formaţiile anorganicului, spiritul absolut e înălţat atât de mult deasupra naturalului banal încât se naşte o nouă tensiune disonantă. Vom reîntâlni această schemă şi la pictorii din secolul al XX-lea. Conţinuturile lor imagistice, fie cubice, fie folosind culori ireale, coincid cu faptul că ei - Marc, Beckmann şi alţii - vorbesc despre natură ca despre impur şi haotic: obsesie structurală, nu influenţă, în ochii lui Baudelaire, anorganicul îşi/atinge semnificaţia supremă atunci

52

când e materialul travaliului artistic: pentru el, statuia înseamnă mai mult decât trupul viu, decorul silvestru de pe scenă mai mult decât pădurea naturală. Desigur că şi aici avem de-a face cu un mod latin de gândire. Dar împingerea până la extrem a acestei idei e modernă. O echivalare atât de categorică a artificialului şi anorganicului, o excludere atât de peremptorie a realului din poezie o vom întâlni în epocile anterioare cel mult în perioada din care oricum pornesc filiaţii ascunse cu poezia modernă: în literatura barocului italian şi spaniol.
Dar nici chiar în literatura barocă nu era posibil un poem ca Rêve parisien al lui Baudelaire, textul fundamental pentru spiritualizarea pe care o cunosc la el artificialul şi anorganicul. Nu e vorba de un oraş real, ci de un oraş al visului, construit în mod deliberat; formaţii cubice din care tot vegetalul e expulzat; uriaşe arcade ce înconjoară

singurul element în mişcare - şi totuşi mort -: apa; abisuri de diamant, bolţi de nestemate; fără soare, fără stele, un negru cu strălucire interioară; totul fără oameni, fără loc, fără timp, fără sunet E limpede ce înseamnă cuvântul „vis" din titlu: concretizarea în imagine a unei spiritualităţi constructive care îşi exprimă victoria asupra naturii şi omului în simbolurile mineralului şi metalicului şi care îşi proiectează imaginile construite în idealitatea goală care le reflectă, sclipitoare pentru ochi, înfricoşătoare pentru suflet

Descompunere şi deformare

Discuţiile lui Baudelaire asupra fanteziei reprezintă poate cea mai importantă contribuţie a sa la naşterea liricii şi artei moderne. Echivalată de la început cu visul, fantezia e pentru el facultatea creativă prin excelenţă, „regina facultăţilor omeneşti". Cum procedează ea? în 1859, Baudelaire scrie: „Fantezia descompune (décompose) întreaga creaţiune şi, cu materialele îngrămădite şi dispuse după reguli a căror origine nu o putem afla decât în zona cea mai profundă a sufletului, creează o lume nouă" (p. 773). Deşi prefigurată într-o serie de teorii începând cu secolul al XVI-lea, aceasta e o propoziţie fundamentală a esteticii moderne. Modernitatea ei constă în aserţiunea că actul artistic începe prin



descompunere, un proces destructiv pe care Baudelaire îl subliniază şi mai energic, înlocuind într-un pasaj cu acelaşi subiect dintr-o scrisoare „descompunere" prin „disociere". A descompune şi a disocia realul, prin care înţelege perceptibilul senzorial, în componentele sale, înseamnă a-l deforma. Ori de câte ori apare la Baudelaire acest concept, e în sens afirmativ, în procesul de deformare se manifestă puterea spiritului, al cărui produs e superior în rang obiectului deformat. Acea „lume nouă" ce rezultă dintr-o asemenea distrugere nu mai poate fi o lume real ordonată. E o formaţie ireală care nu mai admite să fie controlată după orânduielile normale ale realului.

La Baudelaire, toate acestea sunt încă proiecte teoretice, cu relativ puţine corespondenţe în poemele sale. O astfel de corespondenţă ar fi pasajul în care „fugind, norii înghesuie luna" (p. 341). Dar din perspectiva perioadei următoare - e suficient să ne gândim chiar şi numai la Rimbaud -, îndrăzneala şi conţinutul de viitor al propoziţiei citate mai sus despre fantezie sunt evidente, în toate acestea trebuie să avem mereu în vedere direcţia fundamentală: evadarea din realitatea îngustată. Adevărata sa incisivitate, conceptul de fantezie şi-o dezvăluie când e opus unui procedeu strict reproductiv. De aici protestul lui Baudelaire împotriva fotografiei apărute în acea vreme, protest pe care îl formulează într-un pasaj învecinat cu propoziţia citată mai sus. Opera fanteziei o numeşte o dată „idealizare forţată" (p. 891). Aici, idealizare nu mai înseamnă, ca în estetica mai veche, înfrumuseţare, ci derealizare, ca act dictatorial. Se pare că în momentul când civilizaţia modernă şi-a aplicat capacitatea tehnică - sub forma fotografiei - la reproducerea realului, acest real pozitiv, limitat, s-a consumat cu atât mai rapid, iar forţele artistice s-au orientat cu atât mai energic spre lumea fără obiect a fanteziei. Ceea ce ar fi analog cu reacţia provocată de pozitivismul ştiinţific. La Baudelaire, condamnarea fotografiei se situează pe acelaşi plan cu condamnarea ştiinţelor naturii. Simţul artistic înregistrează pătrunderea ştiinţifică a lumii ca pe o îngustare a lumii şi ca pe o pierdere a misterului, replicînd printr-o lărgire extremă a puterii fanteziei. Două decenii după moartea lui Baudelaire, aceeaşi replică la pierderea misterului se va numi „simbolism".

Acest proces, care se petrece în conştiinţa lui Baudelaire, a avut o semnificaţie incalculabilă până în prezent, într-o conversaţie, Baudelaire a declarat: „Vreau câmpii colorate în roşu şi copaci



coloraţi în albastru". Rimbaud va cânta asemenea pajişti, artişti din secolul al XX-lea le vor picta. Denumirea dată de Baudelaire unei arte izvorâte din fantezia creativă e: surnaturalisme. Este vorba de o artă care dezobiectualizează lucrurile, descompunându-le în linii, culori, mişcări, în accidente care devin autonome, proiectând asupra lor „lumina magică" ce le anulează realitatea prin mister. Din surnaturalisme, Apollinaire va deriva în 1917 surréalisme - pe bună dreptate, întrucât procedeul pe care îl are în vedere continuă intenţia lui Baudelaire.

**<titlu> Abstracţiune şi arabesc**

O altă propoziţie conjugă fantezia şi inteligenţa, în 1856, Baudelaire afirmă într-o scrisoare: „Poetul e inteligenţa supremă, şi fantezia e cea mai ştiinţifică dintre toate facultăţile" (Correspondance, I, p. 386). Paradoxul care transpare în această propoziţie nu va apărea azi mai puţin paradoxal decât la vremea sa E paradoxul că aceeaşi poezie care a evadat în irealitate dintr-o lume tehnicizată şi descifrată ştiinţific, apelează în producerea irealului la aceeaşi precizie şi inteligenţă prin care realitatea a devenit îngustă şi banală. Asupra acestui fapt vom reveni mai târziu. Aici ne mulţumim să notăm raţionamentul lui Baudelaire. EI duce în mod consecvent la un alt concept asemănător: abstracţiunea La timpul lor, Fr. Schlegel şi Novalis îl folosiseră pentru a defini esenţa fanteziei. Lucru uşor de înţeles, fantezia fiind concepută ca facultatea de a produce irealul. La Baudelaire,

„abstract" are sensul principal de „spiritual", ca opus al lui „natural". Aici se mai conturează şi alte începuturi ale poeziei şi artei abstracte, rezultate din conceptul unei fantezii nelimitate, al cărei echivalent îl constituie linii şi mişcări fără obiect Pe acestea din urmă, Baudelaire le numeşte „arabescuri", - un alt concept de viitor. „Arabescul e cel mai spiritualist dintre desene" (p. 1192). Novalis, Gautier, Poe apropiaseră grotescul şi arabescul. Baudelaire le apropie şi mai mult. în sistemul său estetic, grotescul, arabescul şi fantezia sunt conexe: ultima fiind disponibilitatea spiritului liber pentru mişcări abstracte, adică dezlegate de obiect, iar primele două, rezultatele acestei disponibilităţi.

55

Printre poemele în proză se găseşte o scurtă bucată despre tirsul bahic. Pe acesta, fantezia creativă îl transformă într-o formaţie de linii şi culori care dansează şi pentru care toiagul, după cum chiar textul o spune, nu e decât un pretext - pretext şi pentru „mişcarea sinuoasă a cuvântului". Ultima observaţie indica înrudirea cu magia limbajului. Conceptul de arabesc, de liniament liber de sens. face legătura cu conceptul de „frază poetică". Aceasta, după cum scrie Baudelaire într-un proiect de prefaţă la Les Fleurs du Mal, e succesiune pură de sunete şi mişcări, care pot forma o linie orizontală, o dreaptă ascendentă sau descendentă, o spirală, un zigzag figurând o serie de unghiuri suprapuse - şi tocmai prin aceasta, poezia se învecinează cu muzica şi cu matematica.
Frumuseţe disonantă, exilare a inimii din subiectul poeziei, stări anormale de conştiinţă, idealitate goală, deconcretizare, misteriozitate, izvorâte din forţele magice ale limbajului şi din fantezia absolută, apropiate de abstracţiunile matematicii şi de arcadele mişcărilor muzicale: astfel, Baudelaire a conturat posibilităţile pe care le va realiza lirica de mai târziu.
Aceste posibilităţi le-a deschis un poet stigmatizat de romantism. El a transformat jocul romantic în seriozitate neromantică, a construit din idei marginale ale maeştrilor săi un edificiu de gândire a cărui faţadă nu mai priveşte spre ei. De aceea, lirica urmaşilor săi se poate numi: romantism deromantizat

**<titlu> III. RIMBAUD**

**<titlu> Caracterizare preliminară**

O viaţă de treizeci şi şapte de ani; o activitate poetică începută în copilărie şi terminată după patru ani; în rest, sub semnul unei tăceri literare depline, peregrinări neliniştite ce trădează dorinţa de a ajunge până în Asia, trebuind totuşi să se mulţumească doar cu Orientul Apropiat şi Africa Centrală; ocupaţii de tot felul - în armatele coloniale, în cariere de piatră, la firme de export, către sfârşit în comerţul de arme pentru negusul Abisiniei; în treacăt, rapoarte despre teritorii neexplorate din Africa, făcute pentru nişte societăţi geografice; iar în acea scurtă perioadă de poezie, ritmul frenetic al unei desfăşurări care va duce după numai doi ani la dinamitarea propriilor sale începuturi, dar şi a tradiţiei literare aflate în spatele lor, şi la crearea unui limbaj care a rămas până astăzi un limbaj originar al liricii moderne: iată câteva fapte în legătură cu persoana lui Rimbaud.
Opera corespunde impetuozităţii lor. E restrânsă; dar i se poate aplica un cuvânt-cheie al lui Rimbaud: explozie. A început cu versuri regulate, trecând apoi la versul liber dezarticulat şi, de aici, la poemele în proză, ritmate asimetric, din Les Illuminations (1872/73) şi Une saison en enfer (1873)1. Această nivelare a formelor, pregătită de alţii dinaintea lui, se face în favoarea unei lirici dinamice, care foloseşte concretul şi formalul ca medii arbitrare ale libertăţii ei. De altfel, împărţirea operei în versuri şi proză

<nota>
1. Aceste datări au fost controversate de către Bouillane de Lacoste prin câteva demonstraţii seducătoare, dar oarecum lacunare, după care Leş Illuminations ar fi ultima operă a lui Rimbaud (n.a.).
</nota>

57

poate să nici nu ne intereseze. Mai potrivită ar fi o altă împărţire, după perioade: prima, durînd până către jumătatea lui 1871, de poezie accesibilă, şi a doua, de poezie obscură, esoterică.
Poezia lui Rimbaud o putem înţelege, în primul rând, ca realizare a anticipărilor teoretice schiţate de Baudelaire. Dar ea prezintă o imagine total schimbată. Tensiunile nerezolvate, dar ordonate şi exprimate în formă severă, din Les Fleurs du Mal devin aici disonanţe absolute. Temele care nu se mai acordează decât uneori, în mod vag intuitiv, prezintă un număr excesiv de rupturi şi sunt dispuse de obicei într-o dezordine confuză. Nucleul acestei poezii aproape că nu mai are caracter tematic, ci e o emoţie clocotitoare. După 1871 nu mai produce structuri de sens inteligibile, ci fragmente, liniamente frânte, imagini ireale, deşi cu pregnanţă sensorială - iar toate acestea într-o manieră care face ca haosul să vibreze în acea unitate, pentru a cărei transpunere în limbaj el a fost necesar: în unitatea unei sonorităţi superioare oricărui sens, parcurgând toată gama de discordanţe şi eufonii.

Actul liric evoluează tot mai mult de la exprimarea unui conţinut la o viziune dictatorială şi, o dată cu aceasta, la o tehnică neobişnuită de exprimare. Această tehnică nici nu e nevoie să stea în sfărâmarea ordinilor sintactice; lucru care la eruptivul Rimbaud se întâmplă destul de rar, pe când, în mod ciudat, e cu atât mai frecvent la liniştitul Mallarmé. Rimbaud se mulţumeşte să comprime conţinuturile haotice în propoziţii simplificate până la primitivitate.

**<titlu> Dezorientare**

Efectul unei asemenea poezii e deconcertant în 1920, J. Rivière scria despre Rimbaud: „Misiunea sa e să ne dezorienteze". Propoziţia e justă şi prin faptul că recunoaşte la Rimbaud o misiune. Ceea ce confirmă o scrisoare a lui Claudel către Rivière, în care, după ce vorbeşte despre prima sa lectură din Les Illuminations, continuă: „Scăpam în sfârşit din lumea respingătoare a unui Taine, a unui Renan, din acel mecanism dezgustător condus de legi inflexibile, ba chiar cognoscibile şi demonstrabile. A fost revelaţia supranaturalului". E vorba de pozitivismul ştiinţific care se



bazează pe convingerea explicabilităţii totale a universului şi a omului, înăbuşind acele forţe artistice şi sufleteşti care au nevoie de mister. Din această cauză, poezia obscură, care evadează din lumea explicabilă a gândirii extrem de ştiinţifice în lumea fanteziei enigmatizată la extrem, poate apărea ca o misiune care îl ajută pe cel receptiv să întreprindă o evadare asemănătoare. Aici pare să fie un motiv principal al atracţiei pe care a exercitat-o Rimbaud - nu numai asupra lui Claudel, dar şi asupra multor altor cititori. Haosul său ireal a fost o eliberare din realitatea apăsătoare. Claudel îi datorează imboldul la conversiune. Răspunderea ei o poartă singur Claudel. Chiar dacă poezia sa cuprinde puteri înrudite cu extazul religios, Rimbaud poate fi interpretat drept creştin în şi mai mică măsură decât Baudelaire. Dar aceste puteri se pierd la el în neantul unei supranaturalităţi goale.
Impresia textelor rimbaldiene trebuie să dezorienteze, şi cu atât mai mult cu cât emană dintr-un limbaj care nu răneşte doar prin lovituri brutale, ci e capabil de melodiile cele mai fermecătoare. S-ar părea uneori că Rimbaud pluteşte într-o beatitudine supraterestră, că vine din altă lume, strălucitor, extaziat Gide îl numeşte un „rug în flăcări". Altora le apare ca înger, Mallarmé vorbeşte despre un „înger în exil". Opera sa disonantă dă loc la aprecieri dintre cele mai contradictorii; acestea oscilează între proclamarea sa ca poet suprem şi deprecierea sa ca adolescent cu pubertatea dereglată, în jurul lui formându-se legendele cele mai exagerate. O analiză rece poate înlătura cu uşurinţă exagerările la care s-a ajuns. Dar ea va interpreta tocmai aceste exagerări drept consecinţe ale forţei pe care o emană Rimbaud. Oricare ar fi aceste interpretări, toate denotă că nu poate fi ocolit fenomenul Rimbaud, care a răsărit şi a apus asemeni unui meteor, dar a cărui dâră de foc mai străluie şi acum pe cerul poeziei. Autorii care nu 1-au cunoscut decât târziu şi care nu au scris sub influenţa lui constată că opera lor îşi are originea în aceeaşi „obsesie a expresivităţii", pornind din „stări interioare" care se repetă înăuntrul unei perioade de cultură, în acest sens s-a pronunţat, încă în 1955, G. Benn (547, p. 8).



**<titlu> Les Lettres du voyant**

(transcendenţă goală, anormalitate deliberată, „muzică" disonantă)

În două scrisori din 1871, Rimbaud a schiţat programul poeziei viitoare. Programul coincide cu cea de-a doua fază a poeziei sale. Deoarece scrisorile gravitează în jurul conceptului de vizionar (voyant), ele sunt numite de obicei ..scrisorile vizionarului" (p. 251 şi urm. ). Ele confirmă şi pentru cazul lui Rimbaud faptul că poezia modernă e însoţită de o reflecţie echivalentă asupra poeziei.
A revendica pentru poet rangul de vizionar nu e. desigur, o idee nouă. Una din rădăcinile ei coboară până la greci, ea fiind reluată de platonismul renascentist Lui Rimbaud i-a parvenit prin intermediul lui Montaigne, care într-unul din eseurile ^sale a conspectat două pasaje din Platon despre nebunia poetică, încă pe când era elev. Rimbaud învăţase pasajul din Montaigne pe de rost S-au mai adăugat, poate, reminiscenţe din Victor Hugo. Decisivă e, însă, direcţia pe care o imprimă Rimbaud acestei idei vechi. Ce vede poetul vizionar, şi cum ajunge un asemenea poet vizionar? Răspunsurile sunt departe de spiritul elin şi foarte modeme.
Ţelul poeziei e să „sosească în necunoscut" sau, altfel spus: „să vadă nevăzutul, să audă neauzitul". Cunoaştem aceste concepte. Ele provin de la Baudelaire şi sunt, într-un caz şi în celălalt, cuvinte-cheie ale transcendenţei goale. Nici Rimbaud nu le însoţeşte cu vreo determinare mai exactă. Se opreşte la caracterizarea negativă a ţelului ce trebuie zărit Acesta e delimitat ca ne-obişnuit şi ne-real, pur şi simplu ca „celălalt", dar nu e complinit O confirmă şi poemele lui Rimbaud. Revărsarea lor eruptivă dincolo de realitate reprezintă, în sens primar, însăşi descărcarea acestei tensiuni eruptive, iar apoi deformarea realităţii în imagini care, deşi ireale, nu sunt semnele

unei transcendenţe autentice. „Necunoscutul" rămâne şi la Rimbaud un pol de tensiune fără conţinut Viziunea poetică priveşte, dincolo de o realitate voit sfărîmată, în misterul gol.
Care e subiectul acestei viziuni? Propoziţiile prin care Rimbaud răspunde la această întrebare au devenit celebre. „Căci «eu» e altul. Dacă tabla se trezeşte trompetă, nu e meritul ei. Asist la înflorirea gândirii mele. o privesc, o ascult îmi plimb arcuşul: simfonia freamătă în adînc. Greşit se spune: eu gîndesc. Ar trebui

60

să se spună: „sunt gândit" Subiectul adecvat nu e, deci, eul empiric. Locul său îl iau alte puteri, puteri ale adâncului, de natură prepersonală, dar cu plenipotenţă coercitivă. Ele sunt singurul organ adecvat viziunii acelui „necunoscut", în asemenea propoziţii se străvede, într-adevăr, schema mistică: eul se abandonează pe sine, copleşit de inspiraţia divină. Dar de astă dată copleşirea vine din adânc. Eul se scufundă, Fiind depotenţat de adânci straturi colective („l'âme universelle"). Ne aflăm la acel prag unde poezia modernă începe să intercepteze, din haosul inconştientului, experienţe noi pe care materia mundană, consumată, nu le mai oferă, înţelegem de ce suprarealiştii secolului al XX-lea şi-1 revendică pe Rimbaud ca pe unul dintre precursori.
Raţionamentul e important şi în continuare: autodepotenţarea eului trebuie obţinută printr-o intervenţie chirurgicală. O dirijează voinţa şi inteligenţa „Vreau să fiu poet, şi muncesc să devin vizionar", e principiul voliţional. Aplicarea sa constă „în dereglarea îndelungată, nelimitată, raţionată a tuturor simţurilor". Şi mai categoric: „trebuie să-ţi faci sufletul monstruos, întocmai ca un ins care îşi inoculează şi îşi cultivă negi pe figură". Impulsul poetic e declanşat prin automutilare, prin urâţirea chirurgicală a sufletului. Toate acestea pentru „a sosi în necunoscut". Vizionar al necunoscutului, poetul devine „marele bolnav, marele criminal, marele damnat - şi supremul savant". Astfel, anormalitatea nu mai e doar o soartă acceptată pasiv, cum fusese cândva la Rousseau, ci o izolare deliberată. De acum înainte, poezia e legată de condiţia ca voinţa să distorsioneze structura psihică, o asemenea distorsionare permiţând evaziunea oarbă atât în adâncimea prepersonală, cât şi în transcendenţa goală. Suntem departe de vizionarul exaltat al elinilor, căruia Muzele îi vesteau despre zei.
Poezia născută din asemenea operaţii se numeşte „limbaj nou", „limbaj universal", pentru care e indiferent dacă are formă sau nu. E un amestec straniu de „lucruri stranii, insondabile, respingătoare, delicioase". Se nivelează toate rangurile, până şi cele ale frumosului şi urîtului. Valoarea şi-o legitimează prin emoţie şi „muzică". Pretutindeni în opera sa, Rimbaud vorbeşte despre muzică. O numeşte „muzica necunoscută", o aude în „castele clădite din oseminte", în „cântecul de fier al stâlpilor de telegraf, e „cântecul luminos al unei nenorociri", e „cea mai intensă muzică", în care orice „suferinţă doar armonioasă", de tip romantic, a fost suprimată. Ori de câte ori poezia face să sune lucruri sau fiinţe,

61

melodia sau cântecul sunt străbătute brusc de icniri sau urlete: muzică disonantă.
Întorcându-ne la scrisori, întâlnim frumoasa propoziţie: ..Poetul va defini cantitatea de necunoscut ce freamătă în sufletul universal al epocii sale". Imediat după ea urmează prevestirea programatică a anormalităţii: ..El este anormalitatea devenind normă" şi încununarea acestor prevestiri: „Poetul ajunge în necunoscut, şi dacă până la urmă, înnebunit, nu-şi va mai înţelege viziunile, el le-a văzut! Să crape în saltul său prin lucrurile neauzite şi nenumite: vor veni alţi oribili lucrători şi vor începe la orizonturile unde celălalt s-a prăbuşit".
Poetul: lucrător la explozia lumii prin forţa unei fantezii violente care evadează şi se frânge în necunoscut. Oare să fi presimţit Rimbaud că purtătorii ostili ai puterii din epoca modernă, muncitorul tehnic şi ..muncitorul" poetic, se întîlnesc în ascuns, pentru că amîndoi sunt dictatori: unul asupra pămîntului, celălalt asupra sufletului?
Ruptura cu tradiţia
Revolta din acest program, dar şi din însăşi opera poetică, se îndreaptă totodată şi spre trecut, devenind distrugere a tradiţiei. Desigur, e cunoscută setea de lectură a copilului şi adolescentului Rimbaud. Versurile sale sunt pline de reminiscenţe din autori contemporani şi din precursorii lor de la începutul secolului al XIX-lea Dar şi aceste reminiscenţe au tonul incisiv al lui Rimbaud, nu al modelelor lui. Prin temperaturile excesive la care a fost supusă, incandescente şi glaciale, substanţa literară absorbită de el s-a transformat în ceva cu totul diferit Pentru aprecierea lui Rimbaud, reminiscenţele nu au decât o valoare expresivă subordonată. Ele pot să confirme ceea ce confirmă şi în toate celelalte cazuri: nici un autor nu poate începe din neant Din ele nu vom obţine, deci, nimic specific pentru Rimbaud. Specificul îl vom recunoaşte, dimpotrivă, în alterarea violentă a lecturilor sale şi în atitudinea sa faţă de tradiţie, atitudine ce vrea ruptura şi care devine în cele din urmă ură împotriva tradiţiei. „Să-i blestemăm pe strămoşi", citim în a doua scrisoare a vizionarului. S-au păstrat

62

afirmaţii ale sale ridiculizând Luvrul sau instigând la arderea Bibiliotecii Naţionale. Pot să pară puerile, dar coincid cu mentalitatea până şi a ultimei sale opere (Une saison en enfer), care, deşi autorul e încă un adolescent,

nu poate fi numită nicidecum puerilă. Izolarea provocatoare a lui Rimbaud de public şi de epocă devine, în mod consecvent, o izolare de trecut. Motivele nu sunt de ordin personal, ci ţin de istoria contemporană. Transformându-se într-o povară prin atrofierea conştiinţei autentice a continuităţii şi prin surogatele ei - istorismul şi aglomerările muzeale -, trecutul declanşează la unele spirite din secolul al XIX-lea o presiune contrară, ducând la respingerea a tot ce ţine de trecut Aceasta va rămâne un simptom constant al artei şi poeziei moderne.
În timpul şcolii, Rimbaud a fost un umanist destoinic. Cu toate acestea, Antichitatea apare în textele sale desfigurată. Mitul e degradat prin asocierea cu lucruri ordinare: „Bacante ale periferiei"; Venus aduce muncitorilor rachiu; într-o metropolă, cerbii sug la ţâţele Dianei. Grotescul, preluat de Victor Hugo din „droleriile"' medievale, se întinde, ca la Daumier, peste lumea antică a zeilor. Radicală e urâţenia în sonetul Vénus Anadyomène. Titlul se referă la unul din cele mai frumos figurate mituri: naşterea Afroditei (Venus) din spuma mării. Conţinutul i se opune ca o tensiune bizară: dintr-o cadă de tablă verde se ridică un trup gras de femeie, cu gâtul cenuşiu şi şira spinării înroşită; pe coapse îi sunt gravate cuvintele: „Clara Venus"; într-un loc exact denumit anatomic înfloreşte un ulcer. Unele interpretări au vrut să vadă în acestea parodia anumitor poeme în stilul epocii (ale Parnasului îndeosebi). Dar e o parodie fără intenţia glumei. Atacul se îndreaptă împotriva mitului însuşi, împotriva tradiţiei în genere, împotriva frumuseţii; e un atac pornit pentru descărcarea unui instinct de deformare care - şi acesta e lucrul cel mai curios - are la rândul său destulă vervă artistică pentru a imprima urîtului logica unui stil.
Şi mai violentă devine ieşirea împotriva frumuseţii şi tradiţiei în poemul Ce qu'on dit au poète a propos de fleurs. Batjocură la adresa liricii florale, a rozelor, violetelor, crinilor, liliacului. Pentru că noii poezii îi corespunde o altă floră: nu cânta viţele-de-vie, cântă tutunul, bumbacul şi boala cartofilor; o floare nu valorează nici cât lacrima unei luminări; mai folositor decât vegetaţia

<note>
1. Snoave sau farse cu caracter bufonesc (n. tr.).
</note>



indigenă e ţesutul lânos, asudând, al plantelor exotice; sub azurul negru, în evul de fier, să se nască poeme negre în care rima ţâşneşte ..ca o rază de sodiu, ca un cauciuc în revărsare"; lira ei sunt stâlpii de telegraf, şi va veni cineva să propovăduiască marea iubire, ..hoaţa sumbrelor indulgenţe".

**<titlu> Modernitate şi poezie citadină**

Un text ca acesta vădeşte atitudinea lui Rimbaud faţă de modernitate. E duplicitară, ca şi la Baudelaire: pe de o parte, aversiune faţă de modernitate, în măsura în care înseamnă progres material şi prozelitism ştiinţific; pe de altă parte, ataşament faţă de modernitate, întrucât aduce experienţe noi, a căror duritate şi noapte cer poemul dur şi „negru". De aici poezia citadină a lui Rimbaud. O găsim în Leş Illuminations. E de o putere grandioasă, hipertrofiind oraşul oniric al lui Baudelaire în supradimensionai. Printre piesele cele mai reuşite sunt cele intitulate Ville sau Villes (p. 180 şi urm.), îngrămădind imagini incoerente, ele creează oraşe ale fanteziei sau ale viitorului, arcuindu-se peste toate timpurile, inversând orice ordine spaţială; mase eterogene sunt puse în mişcare, sunând şi urlând; realul şi irealul se încrucişează; între cabane cristaline şi palmieri de aramă, deasupra prăpăstiilor şi abisurilor are loc „prăbuşirea apoteozelor"; grădini artificiale, o mare artificială, o cupolă de biserică din oţel cu diametrul de cincisprezece mii de picioare, candelabre uriaşe, „acropola" oraşului se înalţă atât de sus, încât partea sa inferioară nu se mai vede...; şi alături de acestea, propoziţiile (p. 180): asemenea oraşe s-au lepădat de tot ce a fost familiar, nu există nici un monument al iluziei, nici unul din milioanele de oameni nu-1 cunoaşte pe celălalt, şi totuşi viaţa unuia e aceeaşi constrângere uniformă ca a tuturor celorlalţi; aceşti oameni sunt spectre, fumul de cărbune le ţine loc de umbra pădurilor şi de noaptea de vară; moartea e fără lacrimi, iubirea e fără speranţă, şi „în mîlul străzii scînceşte o adorabilă crimă".
Nu se va putea dezlega intricaţia acestor imagini, nici nu li se va putea găsi un sens statornicit Pentru că sensul lor stă chiar în confuzia imaginilor. Produs al unei fantezii excitate, haosul lor supradimensionat devine emblema, inextricabilă pe cale noţională.



dar accesibilă simţurilor, a elementelor materiale şi sufleteşti ce alcătuiesc modernitatea marilor oraşe, emblema spaimelor care sunt înseşi forţele prin care ele îşi exercită fascinaţia.

**<titlu> Revoltă împotriva moştenirii creştine:**

**Une saison en enfer**

Şi acum problema creştinismului rimbaldian. Nu mai avem de-a face cu un creştinism în ruină ca la Baudelaire. Textele arată că Rimbaud începe cu revolta şi sfârşeşte cu martiriul de a nu putea scăpa de obsesia moştenirii creştine. Oricum, e o atitudine cu mult mai creştină decât indiferenţa sau decât ironia iluministă. Antagonismul lui Rimbaud se caracterizează prin faptul că e dominat chiar de ceea ce îi provoacă revolta El însuşi a fost conştient de aceasta în Une saison en enfer, o asemenea conştiinţă devine poezie. Dar revolta împotriva creştinismului nu ajunge la linişte. Atâta doar că devine mai dureroasă şi mai inteligentă - şi se termină în tăcere. Face parte din revolta sa împotriva a tot ce e moştenire, dar şi din pasiunea sa pentru „necunoscut", pentru acea transcendenţă goală pe care nu o poate semnala altfel decât distrugând existentul.
Textele din prima perioadă cuprind atacurile cele mai făţişe, transformându-se într-o descompunere psihologizantă a sufletului creştin. Astfel, în poemul Les premières communions: o adolescentă cade victima răscoalei straturilor instinctuale care se fac vinovate faţă de creştinism, după cum acesta se făcuse vinovat de reprimarea lor. Dar Rimbaud merge şi mai departe, în jurul lui 1872 scrie un poem în proză începând cu: Bethsaïda, la piscine des cinq galeries. La baza lui stă relatarea din Evanghelia lui loan despre vindecarea miraculoasă a unui bolnav de către Hristos lângă lacul Bethsaïda (Betesda). E însă complet transformată. Schilozii coboară în apa tulbure, dar nici un înger nu vine, nu-i vindecă nimeni. Sprijinit de o coloană, Hristos priveşte nemişcat la cei ce se scaldă, iar de pe chipurile lor îi rânjeşte Satana Atunci se ridică unul şi se îndreaptă cu paşi siguri către oraş. Cine 1-a vindecat? Hristos nu a spus nici un cuvânt, nu a aruncat schilozilor nici o privire. Poate Satana? Textul păstrează tăcerea în această privinţă,



mulţumindu-se să-1 apropie pe Hristos doar spaţial de bolnav. Chiar de aici se poate naşte bănuiala: nu Hristos e cel care a vindecat, poate nici Satana, ci o forţă despre care nimeni nu ştie unde sălăşluieşte şi cine este. Transcendenţă goală.
Aici trebuie să ne oprim pe scurt la Une saison en enfer (Un anotimp în infern), deoarece cuprinde ultimul cuvânt al lui Rimbaud despre creştinism. Textul se compune din şapte mari poeme în proză. Limbajul prezintă mişcări multiple, juxtapuse fără trecere: izbituri sacadate care încep un mesaj fără să-1 termine; aglomerări ameţite, febrile de cuvinte; întrebări ce rămân fără răspuns, şi între acestea melodia dementială, pe atât de fermecată pe cât de înfricoşătoare, a grandios arcuitelor perioade. Conţinutul operei e o revizuire a tuturor fazelor precedente ale lui Rimbaud. Dar revizuirea are loc în aşa fel, încât, încercând să se degajeze de fazele anterioare, se aventurează din nou în ele, ajungând abia după aceea să se degajeze definitiv. De aici, un dute-vino deconcertant: ceea ce iubise cîndva, acum urăşte, iubeşte din nou, urăşte iarăşi. Ce e afirmat într-o propoziţie, e negat în următoarea şi apoi afirmat din nou. Revolta se revoltă împotriva ei însăşi. Abia vârtejul final târăşte totul într-un sfârşit, abandonarea oricărei existenţe spirituale.
Fără patrie în lumea tradiţională a realului, spiritualului, raţionalului: astfel se poate rezuma sensul global al acestor linii frânte. El determină şi paginile despre creştinism. Acestea conţin vocabule creştine - infern, diavol, înger -, dar ele oscilează între semnificaţia literală şi cea metaforică, rămânând constante numai în măsura în care sunt semnele unor emoţii oarbe. „Câteva foi hidoase din carnetul meu de damnat", oferite diavolului: aşa îşi numeşte Rimbaud opera „Sângele păgân se întoarce, Evanghelia a trecut, părăsesc Europa, vreau să înot, să calc pe iarbă, să vânez, să beau licori tari ca metalul în clocot, - salvat" Dar între aceste propoziţii citim: „îl aştept pe Dumnezeu cu lăcomie", iar câteva pagini mai departe: „N-am fost niciodată creştin; sunt din acea rasă care cânta în chinuri". Clamează după „voluptăţile damnaţiunii". Ele nu sosesc. Nu soseşte nici Hristos. nici Satana Dar le simte cătuşele. „Mă cred în infern: deci sunt în el." Infernul e sclavia catehismului; păgânii nu cunosc infernul. De aceea i se refuză şi păgânismul.
Asemenea propoziţii par să spună că acela care le rosteşte suferă de creştinism ca de o traumă. Emoţia devine grimasă, e în acelaşi timp atac şi damnaţiune. Asta înseamnă pentru el a fi în infern. Cât priveşte denumirea de infern, ţine de obsesia creştină.



Prin text năluceşte, neexprimată, dar sensibilă, întrebarea dacă labirintul lumii moderne şi al propriei interiorităţi nu e un destin creştinesc pervertit. Dar întrebarea pe care se pregăteşte s-o formuleze, Rimbaud nu o rezolvă Se conturează a doua temă directoare din Saison: a părăsi continentul, a pleca din „mlaştinile occidentale", din stupiditatea Occidentului care vrea „să-şi dovedească evidenţele", fără a-şi da seama că o dată cu Hristos s-a născut filistinul. Luând amploare, această temă se desprinde din liniile frânte, căpătând o direcţie anume, ducând în toamnă, iarnă, noapte, ducând voit în mizerie – „pline de viermi, părul şi subsuorile şi inima mea". Din mistuirea deplină vine hotărârea de „a îmbrăţişa realitatea zbârcită", a fugi de Europa şi a începe o viaţă închinată acţiunii aspre.

Rimbaud şi-a îndeplinit hotărârea Capitulează în faţa tensiunilor de nerezolvat pentru el ale existenţei spirituale. Poetul care dintre toţi s-a avântat cel mai departe în „necunoscut", nu a ajuns să înţeleagă limpede ce anume este necunoscutul. Se întoarce din cale şi îşi asumă moartea lăuntrică, amuţind în faţa lumii pe care el însuşi a dinamitat-o. Rezistenţa cel mai greu de înfruntat pe care aceasta i-a opus-o a fost moştenirea creştină. Ea nu i-a îndestulat setea nemăsurată de suprareal, apărându-i la fel de strimtă ca toate cele pământeşti. O dată cu explozia pe care Rimbaud a produs-o în tot ce e real şi moştenire, s-a destrămat şi creştinismul. Baudelaire a mai reuşit să construiască din damnaţiunea sa un sistem. La Rimbaud, damnaţiunea a devenit haos, şi, în cele din urmă, tăcere, în concordanţă cu acestea e faptul că relatarea surorii sale, potrivit căreia ar fi murit credincios, s-a dovedit a fi o falsificare pioasă.

**<titlu> Eul artificial; dezumanizarea**

Eul care vorbeşte din poeziile lui Rimbaud poate fi tot atât de puţin înţeles pornind de la persoana autorului ca şi eul din Les Fleurs du Mal. Desigur că experienţele de viaţă ale copilului şi adolescentului Rimbaud pot fi folosite în anumite explicaţii psihologice ale textelor, dacă cineva simte plăcerea s-o facă. Dar la cunoaşterea subiectului lor poetic ajută puţin. Procesul de dezumanizare se accelerează, în polifonia sa disonantă, eul lui Rimbaud

67

e produsul acelei autotransformări chirurgicale despre care a fost vorba mai sus, şi deci a aceluiaşi stil imaginativ, din care decurg şi conţinuturile imagistice ale poemelor sale. Acest eu poate să-şi pună toate măştile, se poate extinde peste toate modurile de existenţă, toate epocile şi toate popoarele. Dacă la începutul lui Saison, Rimbaud vorbeşte despre strămoşii săi galici, încă o mai putem înţelege ad litteram. Dar câteva propoziţii mai departe citim: „Am trăit pretutindeni; nici o familie pe care să n-o cunosc. Am în cap drumuri prin câmpiile suabe, vederi din Bizanţ, metereze ale Ierusalimului." E fantezie motorie, nu autobiografie. Eul artificial se hrăneşte cu ..imagini idioate", cu excitanţi ai Orientului şi ai lumii primitive, devine planetar, se transformă în înger şi mag. O dată cu Rimbaud a început disocierea anormală a subiectului poetic de eul empiric, pe care în contemporaneitate o vom regăsi la Ezra Pound, la Saint-John Perse, şi care ea singură ar trebui să interzică interpretarea liricii moderne ca mesaj biografic.
Însuşi Rimbaud îşi interpretează destinul spiritual cu ajutorul unor raporturi suprapersonale, specifice modernităţii. „Lupta spirituală e la fel de brutală ca bătălia bărbaţilor" (p. 230), spune el în acelaşi text în care îşi apără faţă de Verlaine destinul de a fi cel căzut mai adânc, putând privi astfel în depărtări mai mari, dar de neînţeles pentru nimeni, mortal chiar în suavitatea sa. Are mândria conştiinţei că „această suferinţă bizară are o autoritate neliniştitoare" (p. 161). De la el se păstrează afirmaţia: „Superioritatea mea stă în faptul că nu am inimă", în poezia romantică îi repugnă „inimile sensibile". O strofă dintr-un poem spune: „De sufragiile umane, de elanul comun, astfel te desprinzi şi zbori..." (p. 132).
Nu sunt simple programe. Poezia însăşi e dezumanizată. Ne-adresîndu-se nimănui, deci monologală, neîncercând să-1 atragă prin nici un cuvânt pe auditor, pare să vorbească cu o voce pentru care nu există nici un purtător concret, mai ales acolo unde eului imaginat i s-a substituit un mesaj fără eu. în locul sentimentelor discernabile apare o vibrare neutră, şi mai puternică decât la E. A. Poe. O putem constata, de pildă, într-un poem în proză, Angoisse (p. 188). Titlul pare să indice o stare sufletească precisă Tocmai aceasta însă lipseşte. Nici spaima nu mai are un chip familiar. Există ea oare? Nu percepem decât o intensitate ce se sustrage fixării, un amestec eterogen de speranţă, cădere, triumf, bucurie, rânjet, întrebare, - toate înşirate în grabă şi curând părăsite,

68

până ce textul ajunge la plăgi, chinuri, suplicii, despre care nu se ştie ce rost au şi de unde se nasc. Totul e o clătinare a nedefinitului înăuntrul imaginii şi a emoţiei, la fel de nedefinită ca şi cele două făpturi feminine pe care textul le numeşte fugitiv. Chiar dacă emoţia vizează spaima, e într-atât de desprinsă din contururile normale ale vieţii afective, încât nu mai justifică denumirea omenească de „spaimă".
Atunci când Rimbaud figurează conţinutul unui poem prin oameni, ei apar ca nişte străini fără origine sau ca nişte larve. Părţile izolate ale trupului, în disarmonie cu trupul în întregul său, sunt luminate excesiv şi denumite cu termeni de specialitate din anatomie care asigură o concretizare violentă. până şi un poem cu tonul atât de liniştit ca Le Donneur du val poate constitui exemplul unei asemenea dezumanizări. Dintr-o mică pajişte într-o vâlcea „înspumată de raze" se trece drept în moarte. Paralel, limbajul evoluează de la versurile liniştit extatice ale începutului până la propoziţia seacă de încheiere, care dezvăluie că adormitul liniştit e un soldat mort. Coborârea în moarte e foarte lentă, întârziindu-i apariţia, pentru a o lăsa să izbucnească abia la sfârşit, brusc şi neaşteptat Conţinutul artistic al poemului e decursul mişcării din luminos în întuneric. Dar ea are loc fără participare simpatetică, într-o placiditate rece, care evită să numească moartea, folosind pentru ea acelaşi cuvânt cu care mai înainte numise păşunea din vale: acolo, „o gaură de verdeaţă"; acum, la plural, ..două găuri în partea dreaptă".

Mortul e o pură imagine în ochii privitorului. Eventuala încordare a inimii lipseşte. In locul ei avem un stil dinamic estetizant, care se foloseşte de moartea unui om pentru a opri prin ricoşeu mişcarea într-o nemişcare brutală.

**<titlu> Ilimitare**

Tot mai mult, subiectul poetic al lui Rimbaud e cuprins de o excitare tinzând spre depărtări imaginare. Obsesia „necunoscutului" îl face, ca şi pe Baudelaire, să vorbească despre „abisul de azur". sunt îngeri acei care populează această înălţime, care este în acelaşi timp abisul înfrîngerii, o „ffntînă de foc unde mări şi fabule se întîlnesc". îngerii sunt puncte de lumină şi intensitate, semne

sclipind fulgerător şi pierind îndată ale înălţimii, ale depărtării, ale unei îmbelşugări de necuprins; dar sunt îngeri fără Dumnezeu şi fără mesaj, încă din primele poeme surprinde modul în care cele limitate tind spre depărtare. Astfel în Ophélie. Această Ofelie nu mai are nimic comun cu personajul lui Shakespeare. Pluteşte pe râu la vale, dar în jurul ei se deschide un spaţiu îndepărtat, cu stele de aur, dinspre care vine un cântec misterios, cu vânturi ce se prăvălesc de pe munţii depărtaţi, cu glasul horcăitor al mărilor, cu spaima infinitului. Ofelia e ridicată la rangul unei figuri eterne; de mai bine de o mie de ani pluteşte pe râu, de mai bine de o mie de ani, cântecul ei cântă nebunia celor cărora „marile viziuni" le-au „sugrumat cuvântul".
Această potenţare a apropierii prin depărtare străbate ca schemă dinamică întreaga operă a lui Rimbaud. Ritmul ei se accelerează mereu, condensându-se adeseori într-o singură propoziţie. Excitaţia devine ditirambică. „Am întins frânghii din clopotniţă în clopotniţă, ghirlande din fereastră în fereastră; lanţuri de aur din stea în stea, şi dansez" (p. 178). E dansul frenetic al celor fără ţel, ca şi la Baudelaire în finalul poemului Les Sept Vieillards, în cele din urmă, depărtarea nu mai potenţează, ci distruge. Poemul în proză Nocturne vulgaire (p. 187) începe cu cuvintele: „Un suflu deschide breşe în pereţi, împrăştie limitele căminelor". Le putem considera drept cuvinte programatice ale poeziei rimbaldiene. Le împlineşte poemul însuşi, cu imagini împrăştiate din toate registrele spaţiale, repetând la sfârşit, ca un refren, cuvintele începutului. Desfiinţarea haotică a limitelor nu e zăgăzuită de forma relativ concisă a acestui poem în proză. Finalul unor asemenea texte ar putea surveni tot atât de bine mai devreme sau mai târziu.
Un poem cu sens obscur din perioada târzie. Larme (p. 125), propune enigme care nu se lasă descifrate nici din titlul lipsit de orice raportare la poem, nici din conţinuturile izolate. (Titlurile neraportate vor rămâne o caracteristică fundamentală a liricii moderne, v. mai jos. p. 157 şi urm.) Ca aproape întotdeauna de acum înainte în lirica modernă, se recomandă şi aici să pornim în interpretarea poemului nu de la imaginile puse în mişcare, ci de la desfăşurarea mişcării. Un om însetat s-a aşezat în apropierea unui râu. Ceea ce bea îi face silă Acesta e preludiul, într-un punct asimetric se produce o izbucnire: furtuna schimbă cerul; sus apar ţinuturi negre, lacuri, prăjini, colonade sub noaptea albastră, gări; mase de apă se revarsă peste păduri, sloiuri de gheaţă se prăbuşesc



în băltoace. Ce s-a petrecut? Un peisaj pământesc limitat s-a transformat brusc într-un peisaj diluvial al cerului, la care va participa apoi şi pământul. Textul se termină cu cuvintele ameţite ale băutorului - o încheiere care nu încheie, ci care reînnoieşte enigma, aceasta lăsând totuşi să se desluşească un lucru: actul care dizolvă limitele prin irumperea clocotului furtunos al depărtărilor. „Foame" şi „sete" sunt cuvinte frecvente ale limbajului rimbaldian, sunt aceleaşi pe care le folosiseră cândva, după exemplul Bibliei, misticii şi Dante, pentru a denumi ardoarea sacră. La Rimbaud însă, pasajele corespunzătoare acuză neîmplinirea Ciclul Comédie de la soif se încheie astfel: tuturor fiinţelor, porumbeilor, vânatului, peştilor, celor din urmă fluturi le e sete - dar cine s-ar putea topi acolo unde se topeşte norul fără călăuză! (p. 128). Din acelaşi an, 1872, datează Fêtes de la faim. Dar aceste serbări ale foamei înseamnă: să mănânci roci, cărbuni, fier, pietre, sub zdrenţe de aer negru şi sub azurul ce răsună. Foamea, niciodată îndestulată, deoarece calea spre azur s-a închis, se închistează în ceva aspru şi dur, devine poezia a ceea ce opune rezistenţă, ..serbarea" delirului obscur, conştient de nenorocirea pe care o comportă. „Setea bolnăvicioasă îmi întunecă vinele" (p. 131).

**<titlu> Le bateau ivre**

Aici e locul să vorbim despre cel mai celebru poem al lui Rimbaud, Le bateau ivre (1871). L-a scris fără a cunoaşte mările şi ţinuturile exotice care scânteie în el. S-a presupus că asemenea imagini i le-au sugerat revistele ilustrate. Poate că e într-adevăr aşa, dar nu face decât să confirme ceea ce putem desprinde din poemul însuşi. Cu vreo realitate, oricare ar fi ea, nu are nimic de-a face. O fantezie puternică şi violentă creează viziunea febrilă a unor spaţii dilatate, turbulente, complet ireale. Critica obişnuieşte să sublinieze câteva împrumuturi din alţi poeţi. Dar aceste împrumuturi - care oricum sunt reelaborări - nu pot să disimuleze faptul că poemul are un

centru de forţă întru totul propriu. A fost comparat cu Plein ciel al lui Victor Hugo (în L« légende des siècles)'. şi într-un caz, şi în celălalt, o corabie spintecă cerul. Dar la Victor Hugo, multitudinea de imagini slujeşte unui patos trivial al
Rimbaud
71
progresului şi al fericirii. Pe când Le bateau ivre ajunge în libertatea distrugătoare a unui izolat şi naufragiat Pentru structura dinamică a acestui poem nu există alt precursor decât însuşi Rimbaud. E o nouă potenţare, extremă, dar consecventă, a potenţării limitatului prin nelimitat, care apare tot astfel încă în Ophélie.
Protagonistul evenimentelor e o corabie. Nu se spune, dar e evident că evenimentele aparţin în acelaşi timp subiectului poetic. Conţinuturile imaginilor au o putere atât de vehementă, încât ecuaţia simbolică între corabie şi om se poate recunoaşte numai din desfăşurarea mişcării întregului. Luate în sine, conţinuturile puse în mişcare sunt detalii vizibile, precis conturate. Cu cât imaginile devin mai exotice şi mai ireale, cu atât creşte intensitatea senzorială a limbajului lor. La aceasta ajută şi tehnica poetică ce construieşte întregul text ca metaforă absolută, referindu-se exclusiv la corabie, niciodată la eul simbolizat Cât de curajos a trebuit să apară acest procedeu, reiese din faptul că Banville, căruia Rimbaud îi citise poemul, a avut de obiectat că nu începe, din păcate, cu cuvintele „Sunt o corabie, care..." Banville nu a înţeles că metafora aici nu mai e doar o simplă figură de comparaţie, ci creează o identitate. Metafora absolută va rămâne un mijloc stilistic dominant al liricii de mai târziu. La Rimbaud însuşi corespunde unei trăsături fundamentale a poeziei sale, la care ne vom referi mai târziu în capitolul despre „irealitatea senzorială".
Le bateau ivre e un singur act de dilatare. După retardările ocazionale, inserate pe parcurs, dilatarea intervine cu o reînnoită vehemenţă, ducând pe alocuri la dinamitări haotice. Acţiunea începe relativ liniştit, nu e deocamdată decât o plutire în josul fluviului. Dar şi această liniște a fost precedată de o desprindere: corabia nu se mai sinchiseşte de echipajul său ucis la mal. Apoi, toate părţile compacte se descompun rapid. Plutirea pe firul apei se transformă într-un dans printre furtuni şi mări ale corăbiei descompuse, trecând pe lângă toate ţările, un dans prin nopţi verzi, prin putreziri, primejdii, sub semnele morţii şi „fosforurile câtătoare", zvâcnit în sus, în eterul fără păsări, spintecând cerul înroşit ca un zid, - până ce ajunge là cotitură: nostalgia Europei. Dar nostalgia nu mai duce în nici o patrie. Corăbiei îi vine în minte o scurtă idilă, un copil care în amurgul înmiresmat se joacă lângă o băltoacă. Dar rămâne un vis neputincios. Deoarece corabia a respirat largul mărilor şi al arhipelagurilor stelare şi se ştie prea şubrezită pentru îngustimea

72

Europei. După cum desprinderea fusese învăluită în liniştea începutului, în liniştea obosită a sfârşitului e cuprinsă expansiunea nimicitoare a strofelor precedente. E liniştea neputinţei de a continua, a naufragiului în nemărginit, cât şi a inaptitudinii pentru mărginit
Poemul este de o remarcabilă corectitudine a versificaţiei, iar sintaxa simplă conferă mesajului transparenţă formală. Explozia nu are loc în sintaxă, ci în reprezentări. Efectul de dinamitare e cu atât mai violent, cu cât se află în dezacord formal cu legăturile sintactice. Reprezentările înseşi sunt protuberante ale fanteziei care proiectează, nu numai de la o strofă la alta, dar şi de la un vers la altul, ba uneori chiar înăuntrul unui singur vers, asupra lucrurilor depărtate şi sălbatice şi mai multă sălbăticiune şi depărtare. Imaginile sunt incoerente una faţă de alta Nici una nu rezultă din cealaltă cu necesitate, astfel încât se creează un arbitrar care ar permite să se schimbe strofe întregi între ele. Ca o agravare se adaugă faptul că unele complexe de imagini izolate se nasc din amestecul lucrurilor celor mai opuse, din combinarea a ceea ce e obiectiv incompatibil, a frumosului cu respingătorul, a sordidului cu extaticul, dar şi din întrebuinţarea insolită de expresii tehnice, îndeosebi nautice, într-un cadru sintactic încă nezdruncinat fermentează haosul.
Cu toate acestea, şi acest haos prezintă o articulare a sa Şi aici direcţiile de mişcare sunt mai importante decât conţinuturile puse în mişcare. Dinamica poemului permite imaginilor apariţia lor arbitrară şi incoerentă, ele nefiind decât purtătoarele mişcărilor autonome. La rândul lor, acestea decurg în trei acte bine distincte: desprindere şi revoltă, evadare în supradimensionai, cufundare în liniştea nimicirii. Ele formează structura dinamică nu numai din Le boleau ivre, dar şi a întregii poezii rimbaldiene. În multe din detaliile acesteia, haosul conţinutului nu mai poate fi interpretat Dar o asemenea lirică devine interpretabilă când ne apropiem de structura ei dinamică. O altă consecinţă este, deci, faptul că lirica astfel organizată va fi din ce în ce mai abstractă. Noţiunea de abstract, aşa cum o folosim aici, nu se limitează la sensul de neconcret, fără obiect Dimpotrivă, ea va desemna acele versuri, grupuri de versuri, propoziţii care, autonome, sunt dinamisme pure ale limbajului şi, ca atare, anulează o eventuală raportare a conţi-nuturilor la realitate, făcându-le neinteligibile, sau nici nu le

73

îngăduie să apară. Ceea ce trebuie reţinut pentru o mare parte a liricii moderne, îndeosebi cea de tip rimbaldian.
La Rimbaud, tripartita structură dinamică reprezintă raportul său faţă de realitate, ca şi faţă de transcendenţă:

deformare scormonitoare a realităţii, tendinţă spre depărtare, sfârşit în naufragiu, pentru că realitatea e prea îngustă, iar transcendenţa prea goală. Pe toate acestea le rezumă o formulare în proză într-o înşiruire de noţiuni: „Mistere religioase sau naturale, moarte, naştere, viitor, trecut, cosmogonie, neant" (p. 213). La sfârşitul înşiruirii e neantul.

**<titlu> Realitate distrusă**

Desigur că nimeni nu-şi va propune să aprecieze poezia, şi cu atât mai puţin cea lirică, după gradul în care conţinuturile ei imagistice, raportate la realitatea exterioară, se recomandă ca exacte şi complete. Dintotdeauna poezia a avut libertatea să disloce realul, să-1 reordoneze, să-l comprime aluziv, să-l demonizeze prin extensie, să-1 transforme în medium al unei interiorităţi, în simbol al unei situaţii cuprinzătoare de viaţă. Dar se poate lua în consideraţie în ce măsură transformările ţin seama de raporturile obiective existente, în ce măsură, lăsând la o parte invenţia poetică, sunt raporturi încă posibile ale lumii reale şi în ce măsură rămân în cadrul forţelor metaforice ale imaginii, imanente de la origine tuturor limbilor şi, deci, inteligibile. Lirica de după Rimbaud ţine tot mai puţin seama de acestea E din ce în ce mai puţin preocupată de interdependenţa părţilor de vorbire şi de ierarhia lor. Cu atât mai important este pentru observator să dea comparaţiilor cu realitatea un caracter euristic. Pentru că numai aşa putem aprecia amploarea pe care, de acum înainte, o vor lua distrugerea realităţii şi violenţa rupturii cu tradiţia unui stil metaforic mai vechi.

în ultima sa operă, Rimbaud îl pune pe prietenul său Verlaine să spună: „lângă trupul său adormit, câte nopţi am vegheat, frământându-mă să înţeleg pentru ce a vrut el [Rimbaud] să evadeze din realitate" (p. 216). Prin cuvintele fictive ale lui Verlaine vorbeşte însuşi Rimbaud. Nici el nu e în stare să interpreteze motivele evadării sale. Totuşi, opera sa prezintă o corespondenţă întru totul interpretabilă între atitudinea faţă de realitate şi pasiunea pentru



„necunoscut". Mai mult decât la Baudelaire, acest necunoscut, care nu mai poate fi complinit prin credinţă, filosofic, mit, e polul unei tensiuni, iar acest pol fiind gol, tensiunea se repercutează asupra realităţii. Or, insuficienţa acesteia faţă de transcendenţă - deşi goală - fiind verificată prin experienţă, pasiunea pentru transcendenţă devine o distrugere fără scop a realităţii. La rândul ei, această realitate distrusă e semnul haotic al insuficienţei realului ca atare, ca şi al inaccesibilităţii „necunoscutului". O putem numi dialectica modernităţii. Ea continuă să domine mult timp după Rimbaud poezia şi arta europeană. „La mine, tabloul e suma unor distrugeri", va spune mai târziu Pablo Picasso.

Ne amintim de formularea lui Baudelaire, după care actul preliminar al fanteziei e o „descompunere". Această descompunere, în a cărei sferă, conceptul de „deformare" apare încă la Baudelaire, a devenit la Rimbaud procedeul efectiv al poeziei, în măsura în care mai există o realitate (sau în care putem compara poemul în mod euristic cu ea), aceasta e supusă unor procedee de dilatare, dezmembrare, urâţire atât de violente, unor tensiuni atât de contrastante, încât devine de fiecare dată o trecere spre ireal. Printre elementele ei primordiale, lumea concretă a lui Rimbaud numără apa şi vântul. Strunite încă în poemele timpurii, mai târziu ele vor creşte mereu, transformându-se în vuiet şi furtună, în forţe diluviale care strivesc ordinile timpului şi ale spaţiului, „câmpia, deserturile, orizonturile" devenind „veşmântul roşu al furtunilor" (p. 124). Luând la un loc obiectele şi fiinţele care apar în poemele sale, vedem cu câtă nelinişte străbate toate largurile, înălţimile şi adâncurile, neoprindu-se nicăieri, înstrăinând cele familiare (prin faptul că, de cele mai multe ori, nu le raportează nici spaţial, nici temporal): şosele, vagabonzi, târfe, beţivi, cârciumi, dar şi păduri, stele, îngeri, copii, apoi iarăşi cratere de vulcani, schele de oţel, gheţari, moschei sau lumea circului şi a bâlciului, despre care spune că e „paradisul rânjetului turbat" (p. 172).

**<titlu> Intensitatea urâtului**

Asemenea realităţi nu mai sunt coordonate spre un centru în care un lucru, o ţară, o fiinţă să dea măsura celorlalte. sunt arsurile



unei intensităţi febrile. Prezentarea lor nu are nimic comun cu realismul de nici un fel. Ca intensitate trebuie interpretată şi urâţenia pe care Rimbaud o imprimă resturilor de realitate din textele sale. Ce-i drept, şt

frumuseţea. Găsim la el pasaje întru totul „frumoase", frumoase prin plasticitatea imaginilor, sau şi prin cantabilitatea limbajului. Dar hotărâtor e faptul că ele nu stau izolate, ci în apropierea altor pasaje, „urâte". Frumosul şi urîtul nu mai contează ca valori, ci ca stimuli opuşi. Diferenţa lor obiectivă e înlăturată, ca şi diferenţa dintre adevărat şi fals. Alăturarea strânsă a frumosului şi urîtului produce dinamica decisivă a contrastelor. Dar ea va trebui produsă şi din urâtul însuşi.

În poezia mai veche, urâţenia era de obicei semnul burlesc sau polemic al inferiorităţii morale. Să ne gândim la Tersit din Iliada, la Infernul lui Dante, la poezia curtenească din apogeul Evului Mediu, care înzestra cu urâţenie pe toţi cei care nu erau curteni.

Diavolul era urât încă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, mai târziu la Novalis si apoi la Baudelaire, urâtul e admis sub eticheta „interesantului", venind în întâmpinarea unei voinţe artistice care are nevoie de intensitate şi expresivitate. La Rimbaud, el primeşte funcţia de a alimenta o energie senzorială tinzând către cea mai violentă deformare a realului sensibil. O poezie care vede în obiectele sale nu atât conţinuturile, cât relaţiile de tensiune supraobiective, are nevoie de urât şi pentru că acesta, sfidând simţul natural al frumosului, declanşează dramatismul de şoc care trebuie să se desfăşoare între text şi cititor.

Din 1871 datează poemul Les Assis - „Aşezaţii", cum am putea traduce titlul, având în vedere îndrăznelile de limbaj ale textului. După o relatare a lui Verlaine, el se referă la un bibliotecar municipal din Charleville, pe care se supărase Rimbaud. E posibil, dar ajută prea puţin la înţelegerea poemului. Printr-un limbaj încărcat de termeni din anatomie, de neologisme şi expresii argotice, poemul creează un mit al urâţeniei celei mai monstruoase. Nu vorbeşte despre un bibliotecar, nici despre mai mulţi, nici despre cărţi. Vorbeşte despre o hoardă de bătrâni abrutizaţi, stătuţi, înrăiţi. Ba la început nici despre aceştia, ci despre detalii macabre: ulcere negre, cicatrice de pojar, ochi cu cearcăne verzi, degete de ceară, crispate în jurul femurelor, despre „arţăgoşenii vagi", crescute pe partea anterioară a craniului şi semănând cu „vegetaţiile leproase de pe zidurile vechi". Abia acum sunt prezentate figurile: schelete bizare, grefate în amoruri epileptice pe scheletele



scaunelor; picioarele ce înlănţuie barele rahitice ale acestora, de dimineaţa până seara, dintotdeauna şi pentru totdeauna; sori ageri le înfierbântă pielea, ochii se îndreaptă spre fereastră, „unde zăpezile se veştejesc"; în paiele scaunelor ard înăbuşiţi sorii vechi, sub razele cărora cândva fermenta grâul; cu genunchii la gură stau încovrigaţi bătrânii „pianişti verzi", bătând cu zece degete darabana pe sub fundul scaunelor, capetele bălăngănindu-li-se în tangajul erotic al fanteziei lor senile. Dacă cineva îi cheamă, mârâie ca nişte pisici pălmuite, îşi desfac încet omoplaţii, picioarele lor strâmbe se apropie târşindu-se, craniile chelboase se lovesc de pereţi cenuşii, nasturii fracurilor lor ţi se înfig în ochi din întunericul coridoarelor, privirea lor ucigătoare filtrează veninul câinilor loviţi. După ce s-au aşezat din nou, îşi înfundă pumnii în manşete sordide; sub bărbia uscată tremură, gata să plesnească, ciorchinele de glande; visează scaune mai frumoase; visul lor îl leagănă flori de cerneală, scuipând polen de virgule.

Urâţenia aceasta nu e copiată, ci produsă. Făpturi plurale ale lui Oriunde şi Oricând; nu oameni, ci schelete, contopite cu lucrurile, iar lucrurile, la rândul lor, tovarăşele celor cocoţaţi pe ele; şi peste toate răutatea neputincioasă şi penumbra unei sexualităţi senile. Toate acestea sunt proferate cu sarcasm subteran, ascuns în cantabilitatea aproape rapsodică a versurilor: totul e o disonanţă între melodie şi imagine. Şi resturile de „frumos" întreţesute alimentează disonanţa ori sunt disonante şi ele, alăturând banalului potente lirice primare: „flori de cerneală", „polen de virgule", imaginea din urmă fiind înfrumuseţată la rândul ei prin comparaţia cu un zbor de libelule deasupra gladiolelor. Rolul urâtului e limpede. Dacă 1-am compara cu urâtul oarecum normal, ar reieşi că această urâţenie poetică deformează şi urâtul normal, aşa cum deformează orice real, pentru a sensibiliza prin decrepitudine evadarea în suprareal. Dar e o evadare în gol.

Cu doisprezece ani mai înainte, Baudelaire scrisese Les sept vieillards, întâlnim şi aici o urâţenie a oamenilor şi a lucrurilor. Dar aceasta se află într-o orientare multiplă. Scena şi acţiunea sunt dezvoltate într-o succesiune precisă; mai întâi oraşul furnicar, apoi strada de periferie, apoi determinarea temporală (revărsat de zori); apare un bătrân care e prezentat cu exactitate, ca figură întreagă, urmează un al doilea, până la urmă sunt şapte. Eul liric răspunde cu vibraţii precise: groază, fior, apoi judecata finală. Urâtul se prezintă cu incisivitate senzorială, dar moderat în sine şi, înainte de toate:



coordonat spaţial, temporal şi afectiv. Unul dintre bătrâni e comparat cu Iuda E şi aceasta o orientare. Referindu-se la o figură cunoscută, textul permite o întoarcere în familiar, după cum emoţiile subiectului introduc în spectacolul crud o urmă de căldură, pentru că, oricât ar fi ele de chinuite, sunt emoţii omeneşti. La Rimbaud, asemenea orientări lipsesc cu desăvârşire. Bătrânii săi se prezintă numai ca grup colectiv, iar acest grup e compus din detalii anatomice şi patologice, nu din figuri. Spaţiul nu mai există decât prin câteva resturi; timpul e un „oricând". E semnificativ faptul că Rimbaud nu a introdus în poemul său nici măcar aluziv punctul real de

plecare amintit de Verlaine (Biblioteca din Charleville); ar fi însemnat prea multă orientare faţă de real. Pentru excesul de urâţenie produs nu mai există întoarcere în familiar, pe care 1-ar mai permite până şi oribilul. Prin voinţa deformatoare a liricului modern, acest exces a devenit neraportabil.

Irealitate senzorială

Dar compararea conţinuturilor imagistice ale lui Rimbaud cu realitatea nu poate avea decât o valoare euristică. De îndată ce observaţia pătrunde mai adânc, ea trebuie să constate că asemenea concepte ca „real" şi „ireal" au devenit insuficiente, în schimb, pare mai adecvat un alt concept, acela de irealitate senzorială, înţelegem prin aceasta următoarele. Materialul deformat din realitate se exprimă foarte adesea prin grupuri lexicale în care fiecare componentă are calitate senzorială. Dar asemenea grupuri întrunesc lucruri obiectiv incompatibile într-un mod atât de anormal, încât însuşirile senzoriale generează o formaţie ireală.1 Şi aici avem de-a face cu imagini vizual accesibile. Dar sunt imagini pe care ochiul fizic nu le-ar întâlni niciodată. Ele depăşesc cu mult acea libertate care, datorită forţelor metaforice fundamentale ale limbajului, a fost dintotdeauna accesibilă poeziei „Biscuitul

<nota>
1. Cp. observaţia lui H. v. Hofmannsthal, referitoare la Novalis: „Cele mai miraculoase propoziţii poetice sunt acelea care prezintă cu o mare hotărâre şi claritate fizică a descrierii ceva fizic imposibil; sunt adevărate creaţii prin cuvânt" (Aufzeichnungen, 1959, p. 183) (n. a.).
</nota>



străzii"; „regele, stând în burtă"; „azur mucos": chiar dacă asemenea imagini ar putea da uneori mai multă pregnanţă însuşirilor cuprinse în realităţi, ele nu se îndreaptă spre real, ci urmează o dinamică a distrugerii care, suplinind într-un fel „necunoscutul" invizibil, transformă însuşi realul - prin dislocarea limitelor sale formale, prin apropierea forţată a extremelor sale - în necunoscutul excitat şi totodată excitant senzorial. Transformarea ordinii realului, rămânând totuşi în limitele senzorialului, e un procedeu folosit şi de poezia mai veche. Exemplele de acest fel, pe care le întâlnim la Rimbaud, mai păstrează uneori măsura Un pavilion roşu e numit: „pavilion de came sângerândă". Mobilul real al acestei imagini, culoarea roşie, nu e numit; limbajul racordează metafora (caracteristică prin înclinaţia ei spre cruzime) imediat la obiect Dar asemenea cazuri reprezintă doar reducerea la germene a ceea ce de obicei e pe deplin dezvoltat, transformând irealitatea senzorială a lui Rimbaud în scena propriu-zisă a dramatismului său de şoc.

„Flori de carne ce s-au desfăcut în pădurea siderală"; „egloge în saboţi mârâind în livadă"; „noroiul oraşelor, roşu şi negru ca o oglindă când lampa se roteşte în camera de alături": toate acestea sunt într-adevăr elemente ale realului senzorial, ridicate, însă, prin contragere, suprimare, dislocare şi recombinare la rangul unei suprarealităţi. Tocmai prin aceasta, noua formaţie nu mai arată înapoi spre realitate, ci impune contemplarea actului însuşi care a produs-o. E actul unei fantezii dictatoriale. Acest concept, care desemnează forţa de şoc a poeziei rimbaldiene, ne dispensează de compararea, la care am recurs doar din motive euristice, a textelor cu realitatea. Suntem într-o lume a cărei realitate nu există decât în limbaj.

**<titlu> Fantezie dictatorială**

Fantezia dictatorială nu procedează prin observare şi descriere, ci într-o libertate creativă nelimitată. Lumea reală se destramă prin verdictul unui subiect care nu pretinde să-i fie oferite conţinuturile, ci să şi le producă singur. Din perioada pariziană ni se relatează o afirmaţie orală a lui Rimbaud: „Ca s-o facem suverană, trebuie să



alungăm din pictură vechiul ei obicei de a copia în loc să reproducă obiectele, ea trebuie să provoace emoţiile cu ajutorul liniilor, culorilor, contururilor oferite de lumea exterioară, dar simplificate şi înfrânate: o adevărată magie". Această exprimare a servit ca termen de referinţă pentru a elucida pictura secolului al XX-lea (Catalogul expoziţiei Picasso din Paris, 1955); şi pe bună dreptate, de vreme ce ea. ca, de altfel, înseşi poemele lui Rimbaud, anticipează pictura modernă, care nu trebuie să fie interpretată pornind de la concret. Libertatea absolută a subiectului tinde să devină vizibilă ca atare. Se vede fără greutate în ce măsură reflecţiile lui Baudelaire asupra fanteziei, legate încă de teorie, au pregătit practica poetică şi artistică până departe în secolul al XX-lea.

Rousseau, Poe, Baudelaire au vorbit despre „fantezia creatoare", mutând de la început accentul formulei pe facultatea creativă E semnificativ faptul că Rimbaud dinamizează acum formula şi înăuntrul termenului de bază. Vorbeşte despre „impulsul creator", într-o propoziţie ce apare ca un rezumat al esteticii sale: „Memoria şi simţurile tale nu vor fi decât hrana impulsului tău creator. Cât despre lume, când o vei părăsi, ce se va fi ales din ea? în orice caz. nimic din aparenţele actuale" (p. 200). Impulsul artistic lasă în urmă o lume cu înfăţişarea

contorsionată, nefamiliară. E un act de violenţă. Un cuvânt-cheie al textelor rimbaldiene e: crud (atroce).
Fantezia dictatorială inversează ordinea spaţială. Câteva exemple: trăsuri înaintând pe cer, un salon coborât în adâncul unui lac, deasupra celor mai înalte piscuri se leagănă marea, şine de cale ferată trec de-a curmezişul şi deasupra unui hotel. Dar fantezia inversează şi raportul normal între om şi obiect: „Notarul atârnă de lanţurile ceasului său" (p. 59). Alătură forţat lucrurile cele mai depărtate, sensibilul şi imaginarul: „îndurerat până la moarte prin murmurul laptelui dimineţii, al nopţii ultimului secol" (p. 163). Stabileşte culori ireale care, inadecvate obiectelor, le înstrăinează şi mai mult. ca o împlinire a revendicărilor lui Baudelaire: năsturel albastru, iapă albastră, pianişti verzi, râs verde, azur verde, luni negre. Năzuind spre depărtări, fantezia pluralizează lucruri ce nu există decât la singular: Etnele, Floridele. Maelströmurile. Astfel, lucrurile sunt intensificate senzorial, dar totodată sustrase realului. Acestui procedeu îi corespunde o altă înclinaţie a lui Rimbaud, aceea de a desprinde prin sumativul „toate" fenomene izolate din orice delimitare locală sau de alt ordin: „toate crimele şi toate



bătăliile"; „toate zăpezile". Pluralele şi aceste însumări sunt mijloacele de dominaţie ale unei fantezii care scormoneşte cu mâinile pline realul, aruncîndu-1 deoparte sau plămădind din masele sale noi suprarealităţi.
Ca şi la Baudelaire, viziunile onirice recurg la anorganic pentru a-şi însuşi duritatea şi stranietatea sa. „în orele de amărăciune, îmi imaginez bile de safir, de metal" (p. 170). Unul din cele mai desăvârşite poeme în proză se numeşte Fleurs (p. 186). Perioadele sale cresc în valuri, producând o tensiune pe care finalul o rezolvă, fără a o face totuşi accesibilă interpretării Mişcările imaginilor sunt curbe pure ale fanteziei absolute şi ale limbajului absolut Tocmai acestora le foloseşte anorganicul, ca semn al irealităţii şi -ca în cazul de faţă - al unei frumuseţi magice: o treaptă de aur, catifele verzi, discuri de cristal ce se înnegresc ca bronzul la soare; un degeţel deschizându-se deasupra unui .covor cu filigrane de argint, ochi şi plete; piese de aur galben presărate peste agată, stupi de mahon, un dom de smarald, vergi subţiri de rubine. Într-o asemenea ambianţă, trandafirul şi trandafirii sunt cuprinşi de o irealitate dură, alăturându-se printr-o afinitate ascunsă veninului din degeţel. Pentru că în adâncul acestei fantezii, frumuseţea magică e totuna cu nimicirea.
Plante otrăvitoare şi trandafiri, în alte locuri gunoaie şi aur: iată formula imagistică a disonanţelor cu care o asemenea fantezie îşi acompaniază produsele. Adeseori, ele sunt şi stridente disonanţe lexicale, adică grupuri de cuvinte care concentrează obiecte sau valori eterogene într-un spaţiu lingvistic minim: un soare îmbătat de gudron; o dimineaţă de iulie cu gust hibernal de cenuşă; palmieri de aramă; visuri „ca excremente de porumbei". Ceea ce ar putea să pară atrăgător, comod, e sfărâmat prin ricoşeu, de obicei la sfârşitul unui text şi prin irumperea unui cuvânt brutal sau vulgar. Voinţa acestei poezii nu e să închege, ci să destrame. Mai trebuie să ţinem seama şi de disonanţa dintre exprimat şi modul de exprimare. Unuia dintre poemele sale cele mai obscure ca sens (Chanson de la plus haute tour), Rimbaud îi conferă tonul de cîntec popular. Un alt poem, Les Chercheuses de poux, ridică murdăria, toropeala instinctuală, ritualul despăducherii la cea mai pură vibraţie lirică a limbajului. Haosul şi absurditatea apar cu sobrietate concisă, contrariile sunt înşirate cu indiferenţă calmă, fără „dar", „însă", „totuşi".



**<titlu> Illuminations**

Începând de aici, vom putea caracteriza Les Illuminations. Printr-un echivoc semnificativ, titlul înseamnă atât „stampe colorate", cât şi „revelaţii". O împărţire articulată a operei pornind de la conţinut nu e posibilă. Se perindă imagini şi procese enigmatice. Pe planul limbajului alternează încântarea şi rupturile dure, repetări insistente monoton şi înlănţuiri de cuvinte fără susţinere. Rareori titlul unei piese ajută la înţelegerea ei. Tematica fărâmiţată oscilează între retrospecţie şi anticipare, între ură şi transfigurare, între profeţie şi renunţare. Emoţiile sunt dispersate într-un spaţiu care se întinde de la stele până la morminte şi pe care îl populează făpturi fără nume, ucigaşi şi îngeri. Epirul, Japonia, Arabia, Carta-gina, Brooklynul se întâlnesc pe o singură scenă, în schimb, lucrurile solidare în realitate se despart, pierzând orice contact între ele (de ex. Promontoire, p. 191). Dramatismul poemelor constă în a distruge lumea, pentru ca dezordinea să devină epifania1 senzorială a misterului invizibil. Distanţându-se de la început extrem de ideea sau lucrul care îl declanşează, textul are, din capul locului, caracterul unui fragment, al unui meteorit care ne-a parvenit întâmplător din altă lume. Pe alocuri se povesteşte ceva, precum în Conte (p. 170). Un prinţ - care? - ucide femei; ele se reîntorc, îi ucide pe oamenii săi; ei îl urmează. „Cât poţi să te extaziezi de distrugere, să întinereşti prin cruzime!" Prinţului îi apare un geniu de o frumuseţe suprateresträ, şi mor amândoi. „Dar prinţul muri, în palatul lui, la o vârstă normală." Uciderea şi moartea extatică eşuează; cei ucişi trăiesc, cel care a murit împreună cu geniul va muri mai târziu de moarte bună. Poate că sensul e acesta: până şi distrugerea eşuează, până şi ea duce la trivial. Dar cel mai izbitor în această „poveste" e faptul că exprimă absurditatea cu mijloacele preciziei narative, ştiind prea bine că nici ea nu e suficientă. „Muzica savantă îi lipseşte dorinţei noastre": iată încheierea surprinzătoare a poemului.

Les Illuminations se prezintă ca un text care face abstracţie de cititor. Nu se vor înţelese. sunt o furtună de descărcări halucinante, urmărind cel mult să trezească acea teamă de primejdie care izvorăşte din pasiunea pentru primejdie. De altfel, sunt un text fără
în sensul în care foloseşte cuvântul Joyce în Ulysses: întrupare (n. n:).

82

eu. Pentru că eul ce apare în câteva piese e acelaşi eu artificial, străin, pe care îl schiţaseră scrisorile vizionarului. Oricum, Leş Illuminations confirmă că autorul lor e, după cum se spune undeva: „un inventator al cărui merit e foarte diferit de al tuturor predecesorilor mei" (p. 174). Ele sunt primul mare monument al fanteziei moderne care a devenit absolută.

**<titlu> Tehnica inserţiei**

Poate că poemul Marine face şi el parte din Les Illuminations; editorii mai recenţi 1-au inclus aici (p. 188). Datează din anul 1872 şi e, în Franţa, primul exemplu de vers complet liber; zece versuri, fiecare de lungime diferită, fără rimă şi fără succesiune regulată a finalelor masculine şi feminine, în Franţa, renunţarea la metrul riguros a fost (şi e şi astăzi) mai izbitoare decât în alte ţări, fiind resimţită mai violent ca un simptom de poezie anormală. De pe acum, Rimbaud şi-a adaptat şi limbajul formelor fanteziei dezarticulate, îl transpune în formaţii de versuri asimetrice care se apropie foarte mult de proza sa lirică. Şi pe plan formal face astfel un pas energic dincolo de Baudelaire. După Marine, Aversul liber domină din ce în ce mai mult lirica franceză modernă, în secolul al XX-lea, G. Kahn, Apollinaire, M. Jacob, H. de Régnier, P. Éluard îl vor practica cu virtuozitate. El devine indiciul formal al acelui tip liric care se situează - conştient sau inconştient - în succesiunea lui Rimbaud. Iată textul poemului:

**<titlu> MARINE**

Les chars d'argent et de cuivre -
Les proues d'acier et d'argent -
Battent l'écume, -
Soulèvent les souches des ronces.
5
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux,
Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la foret,
Vers les fûts de la jetée,
10
Dont l'angle est heurté par des tourbillons de lumière.

<titlu> MARINĂ

Carele de argint şi de aramă -
Prorele de oţel şi de argint -
Bat spuma, -
Răscoală mărăcinilor tulpinile.
Căile landei
Şi mătcile uriaşe-ale refluxului,
Se răsucesc rotind spre răsărit,
Către coloanele pădurii,
Către butucii digului,
Izbit în colturi de vârtejele luminii.

(Traducere ION FRUNZETTI)

83

Poemul cuprinde un dublu contrast: o dată cel dintre dezarticularea metrică şi vorbirea bine articulată, liniştită, apoi cel dintre aceasta şi extraordinara îndrăzneală a conţinutului, într-o atitudine cumpătată, poemul înşiră o expresie lângă alta. Numai în două locuri, expresiile sunt legate între ele prin particule cu funcţie articulatorie, de

altfel complet lipsite de greutate (v. 6 şi v. 10). Tocmai această evitare a mijloacelor de legătură ridică poemul deasupra poeziei curente, făcând ca vorbirea sa sobră, fără eu, să fie plină de mister: sobrietate magică. Versurile nu se reduc la o izolare tipografică a părţilor de propoziţie, care şi în proză ar cere o cezură. Dimpotrivă, izolarea conferă grupurilor lexicale din aceste versuri libere o intensitate sporită, iar liniei tonale un paralelism apropiat de cel biblic. Se adaugă faptul că materialul lexical e de natură preponderent nominali Puţinele verbe dispar îndărătul obiectelor, a căror valoare imagistică e de astă dată mai importantă decât mişcarea lor. Şi totuşi are loc o răsturnare. Ea porneşte din plenipotenţa fanteziei ireale. Compoziţia marină începe cu un vers inadecvat titlului: care de argint şi de aramă. Al doilea vers e mai adecvat: prore de oţel şi de argint Amândouă, carele şi prorele, „bat spuma, răscoală mărăcinilor tulpinile". Mai departe e vorba despre „căile landei", despre „matale refluxului", toate acestea ducând la ..coloanele pădurii", la „butucii digului", inundate toate de vârtejuri izbitoare de lumină.
Se vede cum procedează textul: sunt abordate două domenii, unul maritim (corabie, mare) şi unul terestru (care. landă); dar ele se întrepătrund în aşa fel încât unul pare inserat în celălalt, orice



delimitare normală a lucrurilor fiind suspendată. Peisajul marin e totodată un peisaj terestru, şi invers. Poate că impulsul către acest sincretism a pornit de la metafora, frecventă încă din latină, curent folosită şi în franceză, după care corăbiile „ară" sau „brăzdează" marea. Dar poemul trece cu mult dincolo de acest impuls posibil, verbele sale apropiind subit cele două domenii, la fel ca şi grupurile lexicale izolate („căile landei" etc.). Nu avem, deci, de-a face cu metafore, în loc de metafore avem o echivalare absolută de lucruri obiectiv diferite. E de remarcat apoi că textul nu vorbeşte despre mare, ci despre spumă şi reflux; nu despre corabie, ci despre proră. A numi doar părţi în locul întregului e, desigur, o tehnică oricând la îndemâna poeziei (se numeşte sinecdocă). Dar la Rimbaud, o asemenea tehnică e mai incisivă. Complăcându-se să numească doar părţi ale obiectelor, iniţiază ea însăşi distrugerea care va ataca apoi ordinea obiectivă ca atare.
în acest mic poem liniştit şi laconic nu avem de-a face numai cu prima apariţie hotărâtă a versului alb în Franţa, dar şi cu primul exemplu al tehnicii moderne de inserţie (montaj), care constituie un caz particular al derealizării, al irealităţii senzoriale, în ce constă noutatea? Pornind de la concret, ea poate fi definită doar negativ: o ne-realitate, o desfiinţare a delimitărilor concrete. Caracterul enigmatic rezultat de aici e irezolvabil. Lucrurile inserate unele în altele gravitează în arbitrar şi permutabil - ca, de altfel, şi textul însuşi: din cele zece versuri ale sale, cel puţin trei sau patru s-ar putea schimba între ele, fără ca prin aceasta organismul său să sufere. Fantezia care produce toate acestea o putem numi libertate. E un concept pozitiv. Dar dacă vrem să determinăm această libertate mai îndeaproape, se prezintă din nou denumiri negative. Aceasta pentru că libertatea în chestiune e evadare din ordinile obiective, e inserţie reciprocă, ireală, de lucruri diferite, în ansamblu, o asemenea libertate a fanteziei are forţă şi, artistic, e convingătoare. Dar în etapele ei succesive, luate separat, e lipsită de necesitate. Aceasta va rămâne o caracteristică fundamentală a liricii moderne: conţinuturile ei expresive sunt permutabile, pe când modul însuşi de exprimare urmează o lege stilistică în mod evident proprie.
Tehnica de inserţie a rămas până în prezent unul din multele puncte comune între poezie şi pictură. E interesant faptul că Proust



îi consacră o discuţie amănunţită, în al treilea volum din À l'ombre des jeunes filles en fleur (1919, p. 97 şi urm.), el descrie o vizită la pictorul fictiv Elstir. în descriere sunt întreţesute reflecţii care coincid surprinzător cu estetica picturii moderne. Le putem privi, însă, şi ca o confirmare a procedeului rimbaldian, şi deci a faptului că poezia a netezit calea pictorilor moderni. Forţa hotărâtoare a pictorului, astfel se pot rezuma paginile lui Proust, este „visul", adică fantezia superioară realităţii. Ca şi poezia cu ajutorul metaforei, pictura reuşeşte cu ajutorul „metamorfozei" o transpunere a concretului în formaţii inexistente în lumea reală. Aplicat la pictorul Elstir: „Una din metaforele sale cele mai frecvente în compoziţiile marine (marines) consta tocmai în faptul că, alăturând uscatul mării, suprima între ele orice demarcaţie"; oraşul e prezentat în „termeni maritimi", marea, la rândul ei, în „termeni citadini"; de aici rezultă o imagine a „irealului şi misticului", în care unităţile lucrurilor şi ale domeniilor de referinţă sunt descompuse şi transformate în părţile lor componente într-o „ecuaţie" ireală a eterogenului. Deci tocmai ceea ce am observat cu puţin înainte în „compoziţia marină" a lui Rimbaud. Faptul că Proust dezvoltă această estetică pornind de la compoziţii marine e o întâmplare, dar e oricum surprinzător.

**<titlu> Poezie abstractă**

Fantezia dictatorială din Les Illuminations poate duce până la absurditate. Astfel în Après le déluge (p. 167): în trifoi, un iepure îşi rosteşte printr-o plasă de păianjen rugăciunea către curcubeu; Madame*** aşază un pian în Alpi... Fantezia poate deveni o beţie a imaginilor fragmentare, ca în Matinée d'ivresse. Dar ea are şi alte

posibilităţi. sunt aceleaşi pe care Baudelaire le-a avut în vedere vorbind despre abstracţiune. Formula este aplicabilă şi textelor lui Rimbaud, în care, deasupra conţinuturilor imagistice, se aştern linii şi mişcări ca o ţesătură sustrasă lucrurilor (abstractă).
Un exemplu în acest sens e scurta piesă Les Ponts (p. 179). Cu titlu ilustrativ o citǎm în întregime, cu traducerea:

86

**<titlu> LES PONTS**

Des ciels gris de cristal Un bizarre dessin de ponts, ceux-ci droits, ceux-là bombés, d'autres descendant en obliquant en angles sur les premiers, et ces figures se renouvelant dans les autres circuits éclairés du canal, mais tous tellement longs et légers que les rives, chargées de dômes, s'abaissent et s'amoindrissent Quelques-uns de ces ponts sont encore chargés de masures. D'autres soutiennent des mâts, des signaux, de frêles parapets. Des accords mineurs se croisent, et filent; des cordes montent des berges. On distingue une veste rouge, peut-être d'autres costumes et des instruments de musique. Sont-ce des airs populaires, des bouts de concerts seigneuriaux, des restants d'hymnes publics? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer.
Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

<titlu> PODURILE

Ceruri cenuşii de cristal. Un desen bizar de poduri, unele drepte, altele bombate, altele coborând oblic în unghiuri peste cele dintâi, şi aceste figuri reînnoindu-se în celelalte şerpuiri luminate ale canalului, dar toate atât de lungi şi de uşoare, încât malurile încărcate de domuri scad şi se micşorează. Câteva din aceste poduri mai sunt încărcate de maghernişe. Altele sprijină catarge, semnale, parapete firave. Acorduri minore se încrucişează şi se perindă; frânghii se înalţă pe ţărmurile povârnite. Se zăresc o vestă roşie, poate alte costume şi instrumente muzicale. sunt oare melodii populare, frânturi de concerte senioriale, rămăşiţe de imnuri publice? Apa e sură şi albastră, largă ca un braţ de mare.
O rază albă, căzând din înaltul cerului, nimiceşte această comedie.
E drept că textul procedează printr-o descriere precisă. Dar obiectul său este imaginar, e segmentul unui oraş fără Unde şi fără Când, rezultat nu din copiere, ci din viziune. Poduri - dar caracterul lor primar nu e volumul lor concret, ci liniamentul lor: linii drepte, bombate, oblice, un „desen bizar". (Ne amintim că încă la Baudelaire, „bizar" făcea parte din sfera conceptelor de „abstract" şi „arabesc".) Motiv pentru care aceste linii sunt numite în mod sumar şi „figuri". Figurile se repetă în „celelalte" (care?) şerpuiri ale canalului. Legile gravitaţiei sunt suspendate, pentru că figurile (devenite vizibile acum şi ca poduri) sunt atât de uşoare încât cufundă malurile grele: uşorul cufundă greul. Alte linii, formate acum din sunete, care se transformă în fâşii. Evocări sumare ale unei veste roşii şi ale unor instrumente muzicale, şi apoi ricoşeul final. Totul rămâne insesizabil, înăuntrul unei sintaxe din

87

nou foarte simple se manifestă o înstrăinare totală, pe care o potenţează exactitatea rece a expresiei. Oamenii lipsesc. Vesta roşie e izolată, evidenţiind şi mai mult, ca şi muzica despre care nu se ştie de unde vine, absenţa omului. Lucrurile domină, dar în nedeterminarea pluralelor, în absurditatea relaţiilor dintre ele, pentru care nu există un raport normal între cauză şi efect Lucrurile sunt dezgolite, au devenit mişcări pure şi abstracţiuni geometrice. Oricât de ireale ar fi toate acestea, ele vor deveni şi mai ireale prin lovitura nimicitoare din final, în această lume de nicăieri, Rimbaud se mişcă fără nici un patos. Poate renunţa la evadările revoltate prin care poemele sale anterioare tindeau spre necunoscut Pentru că acum necunoscutul l-a cuprins pe el. O optică funcţional exactă constată straniul produs chiar de ea, lăsîndu-l în seama unui limbaj care îl relatează în tonul evidenţei, dar fără a-1 transmite cuiva
Poezie monologală
Din 1871, poezia lui Rimbaud s-a transformat din ce în ce mai mult în monolog. S-au păstrat ciornele câtorva pasaje ale operelor în proză. Comparându-le cu versiunile definitive, ne putem da seama de direcţia în care îşi modifica textele Rimbaud. Propoziţiile devin mai concise, suprimarea verigilor intermediare devine mai curajoasă, grupurile lexicale bizare mai frecvente. Din relatări contemporane ştim că obişnuia să consume teancuri întregi de hârtie până să se declare satisfăcut de o versiune, că-şi făcea scrupule dacă să pună o virgulă sau dacă să taie un adjectiv şi că îşi alcătuia glosare de cuvinte rare sau desuete cu care apoi îşi împăna textele. Toate acestea atestă că Rimbaud nu a lucrat altfel decât clasicii clarităţii. Obscurităţile sale monologale nu sunt ejecţie necontrolată, ci artă conştient dirijată, şi deci întru totul consecvente într-o poezie a cărei nepotolită pasiune pentru „necunoscut" nu mai cunoaşte altă cale decât aceea de a scormoni şi înstrăina cunoscutul, într-un pasaj târziu, Rimbaud scrie retrospectiv: ..Am notat inexprimabilul, am fixat vertigii" (p. 219), iar cu câteva

pagini mai departe: „Nu pot să mai vorbesc", între aceste două poziţii, împinse foarte departe, se întinde poezia obscura a lui

88

Rimbaud: obscuritate a ceea ce nu a fost şi a ceea ce nu va fi nicicând exprimat, la limita amuţirii.
Cel care nu mai vorbeşte pentru nimeni, pentru ce scrie? La această întrebare cu greu se va găsi un răspuns. Sau cel mult dacă am concepe o asemenea poezie ca încercare extremă de a salva, prin dicţiunea anormală şi prin dictatura fanteziei, libertatea spiritului, într-o situaţie istorică în care prozelitismul ştiinţific şi aparatele puterii, fie ele civilizatorii, tehnice, economice, au organizat şi colectivizat libertatea - lipsind-o astfel de esenţa ei. Un spirit pentru care toate locurile au devenit de nelocuit îşi poate crea în poezie unicul loc al său în care să locuiască şi să lucreze. Poate că pentru asta şi scrie.
Dinamica mişcărilor şi magia limbajului
Reţeaua de tensiune a poemului rimbaldian se constituie din energii analoge celor pe care le cunoaşte muzica Dar analogia cu muzica stă mai puţin în figurile sonore decât în succesiunea gradelor de intensitate, în mişcările absolute, ascendente şi descendente, în alternanţa dintre acumulare şi descărcare. De aici şi fascinaţia proprie acestei poezii obscure, care vorbeşte parcă în gol.
Modul în care procedează o asemenea dinamică a mişcărilor îl putem studia la poemul în proză Mystique (p. 185). într-un peisaj imaginar se desfăşoară o acţiune, ea însăşi parte componentă a peisajului, începe cu un dans al îngerilor pe un taluz „prin ierburile de oţel şi smarald". sunt aici pajişti, dar nu în repaus, ci: „pajişti de flăcări saltă până în vârful dealului". La stânga, o creastă de munte e „bătătorită de toate asasinatele şi toate bătăliile, şi toate zgomotele dezastruoase dau ocol". Registrul superior al tabloului „e alcătuit din rumoarea rotitoare şi săltăreaţă a scoicilor de mare şi a nopţilor omeneşti", încheierea face ca „blândeţea înflorită a stelelor" să se afunde în „abisul îmbălsămat şi albastru". Vizualul şi auditivul sunt contopite, între ele inserându-se şi abstracţiuni; astfel, o altă creastă de munte se numeşte „linia răsăriturilor şi progreselor". Asemenea suprimări ale limitelor părţilor corespund ilimitării şi dematerializării întregului ca rezultat al mişcărilor în

89

spaţii ample: întâi o mişcare orizontală în registrul inferior, apoi una ascendentă, din nou una orizontală, dar de data aceasta în registrul superior (format, la rândul său, în mod paradoxal din reprezentări ale adâncului: scoici de mare), şi în sfârşit una descendentă, care se termină jos de tot Aceste mişcări, pe care datele senzorialului ireal le fac mai curând sensibile decât vizibile, sunt dinamisme absolute. La fel ca şi mişcările perioadelor sintactice: la început, mişcări vioi ascendente, pe alocuri întârziate, până la mijlocul textului; de aici un arc amplu, întâi suspendat, apoi coborând împiedicat, până ce gestul izolat, „acolo jos", de la sfârşit, prăbuşeşte arcul deodată drept în jos. Asemenea mişcări, iar nu „conţinutul", ordonează poemul. Fascinaţia lui sporeşte la fiecare nouă lectură.
Se adaugă magia limbajului. Ce trebuie să se înţeleagă prin aceasta, am discutat în capitolul anterior. De la Novalis până la Poe şi Baudelaire, reflecţia s-a concentrat asupra procedeului prin care geneza textului liric să depăşească sfera temelor şi motivelor, rezultând dincolo de ele, ba chiar în mod exclusiv, din posibilităţile combinatorii ale sunetelor limbajului şi din vibraţiile asociative ale semnificaţiilor lexicale. Rimbaud recurge la acest procedeu cu o îndrăzneală pe care înaintea lui nu şi-a permis-o nimeni. O poezie care nu mai ţine cont de inteligibilitatea normală se poate folosi de procedeul amintit, cu atât mai mult cu cât în el cuvântul ca sunet şi sugestie e disociat de cuvântul ca slujitor al unei structuri semantice comunicabile, înăuntrul cuvântului sunt descătuşate forţe alogice care dirijează expresiile şi exercită, prin succesiuni sonore neobişnuite, un farmec neobişnuit Acesta contribuie în aceeaşi măsură ca şi irealitatea senzorială şi mişcările absolute la sensibilizarea mediată a „necunoscutului".
Rimbaud vorbeşte despre „alchimia cuvântului" (p. 218 şi urm.). S-au făcut încercări de a se deduce de aici, ca şi din alte formulări, că el s-ar fi apropiat de practici magice şi că ar fi fost stimulat de literatura ocultişti într-adevăr, e curios că, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o asemenea literatură a început să se răspândească în Franţa, pătrunzând şi în cercurile literare de elită, din ea făcând parte aşa-numitele „cărţi hermetice" (învăţături de magie elenistice, atribuite legendarului Hermes Trismegistos), care au fost traduse în 1863 de Ménard. Dar o dovadă concludentă că Rimbaud ar fi cunoscut asemenea texte nu s-a putut aduce.

90

încercările sporadice de a interpreta poemele lui Rimbaud ca pe nişte texte secrete cifrate, pentru ocultişti, - de pildă, interpretările lui Gengoux - sunt lipsite de sens. Din secolul al XVIII-lea, apropierea poeziei de magie şi alchimie a devenit curentă. Nu trebuie luată, desigur, ad litteram. Ceea ce merită să fie luat în considerare în ce priveşte această apropiere e, însă, faptul că Rimbaud vede în actul poetic o corespondenţă cu operaţia magică şi

alchimistă care, prin intermediul unei substanţe misterioase, vrea să transforme metale inferioare în aur. Faptul că poeţii moderni se referă chiar şi până astăzi, şi din ce în ce mai des, la o asemenea analogie ţine de înclinaţia specific modernă de a polariza poezia în tensiunea dintre intelectualitate şi incantaţia arhaică a misterului.
Sub titlul „alchimia cuvântului" Rimbaud declară: „am reglat forma şi mişcarea fiecărei consoane şi, cu ajutorul unor ritmuri instinctive [ale limbajului] m-am amăgit să inventez un cuvânt poetic accesibil, mai curând sau mai târziu, tuturor simţurilor" (p. 219). Că asemenea propoziţii, care se găsesc în ultima operă a lui Rimbaud, vor să indice o treaptă revolută, nu schimbă cu nimic faptul că şi în această ultimă operă a sa recurge, în diferite grade, la procedeul magiei limbajului. De fiecare dată se nasc formaţii care, la o lectură cu voce tare, ne lasă să desluşim cu câtă premeditare sunt valorificate nuanţele vocalelor şi afinităţile consoanelor. Cutezanţa procedeului apare din plin acolo unde voinţa sonoră e într-atât de diminuată, încât versul sau propoziţia dirijate de ea nu mai au nici un sens, sau oricum numai un sens absurd: „Un hydrolot lacrymal lave"; „Mon triste coeur bave à la poupe". Putem vorbi prin analogie de muzică atonală. Disonanţa dintre sensul absurd şi forţa sonoră absolută nu mai e rezolvată.
Ne vom ocupa ceva mai îndeaproape de un exemplu luat din poemul în proză Métropolitain (p. 189): „...et les atroces fleurs qu'on appellerait coeurs et soeurs, damas damnant de langueur". (Într-o altă versiune apare „longueur", dar n-are importanţă.) Dacă am încerca să traducem pasajul, ar rezulta ceva de felul acesta: „şi crudele flori, ce s-ar numi inimi sau surori, damasc damnând de dor". Dar traducerea e greşită, - nu pentru că ar rezulta un nonsens (acesta există în original), ci pentru că abordează în mod greşit ceea ce stă la originea propoziţiei, şi anume creaţia în limbaj. Propoziţia e o succesiune sonoră abstractă de asonante şi aliteraţii. Asemănările vocalice şi consonantice o determină

91

într-atât, încât semnificaţia cuvintelor evocate de ea nu se mai încheagă într-un context coerent de imagini sau idei. De ce trebuie ca florile să se numească „inimi sau surori"? Pentru simplul motiv că în franceză conţin aceeaşi vocală ca ..flori" (fleurs, coeurs, soeurs). Ce să facă atunci traducătorul? El ar trebui să se resemneze la încercarea fără speranţă de a găsi o formaţie oferind oarecare corespondenţe pentru contrapunctica de pură succesiune sonoră şi semnificaţie bizară din original, însă aceasta nu ar duce nicăieri. Rimbaud e intraductibil, îşi adevereşte propoziţia: „O lovitură a degetului tău în tobă descarcă toate sunetele şi deschide drum armoniei noi" (p. 175). Poate francezii vor percepe această armonie insolită. Dar e suscitată din straturi atât de adânci ale limbii naţionale, încât alte limbi nu mai sunt în măsură să o reproducă. Aici, a traduce nu mai poate însemna decât a relata incomplet despre un conţinut, adică tocmai despre ceea ce de acum înainte va fi şi mai puţin important decât într-o lirică altfel organizată.
O dată cu anormalitatea liricii moderne creşte, şi nu numai în Franţa, intraductibilitatea ei. Ruptura dintre limbajul magic al poeziei şi limbajul de comunicare a devenit şi o ruptură între limbile naţionale ale Europei.

**<titlu> Judecată finală**

J. Rivière scrie în cartea sa despre Rimbaud (care nici până astăzi nu a fost depăşită în ce priveşte valoarea ei): „ajutorul pe care ni-l dă e că ne face cu neputinţă oprirea în lumesc... Lumea se cufundă din nou în haosul ei originar, lucrurile resuscită cu acea teribilă libertate pe care le-au avut înainte de a folosi la ceva". Măreţia lui Rimbaud este de a fi transpus haosul - pe care, eşuând în faţa „necunoscutului", l-a evocat pentru a-i ţine locul - într-un limbaj de o perfecţiune misterioasă şi de a-l fi dominat artistic. Ca şi Baudelaire, a luat asupra sa, neînduplecat şi cu previziunea viitorului, „brutala luptă spirituală", despre care el însuşi a vorbit şi care a fost destinul secolului său.

92

Când a ajuns la limita unde poezia sa, după ce deformase lumea şi propriul eu, începea să se distrugă pe sine, a avut, la vârsta de numai nouăsprezece ani, destul caracter pentru a alege tăcerea Această tăcere e un act al însăşi existenţei sale poetice. Ceea ce înainte fusese extremă libertate în poezie, devenea eliberare de poezie. Unii dintre cei care l-au urmat, lăsându-se mai curând seduşi decât conduşi de exemplul său, ar fi putut să înveţe de la el că ar fi fost mai bine pentru ei dacă ar fi ales tăcerea. Dar în urma lui au venit lirici a căror operă dovedeşte că nu se făcuse încă totul pentru întruparea în cuvânt a sufletului modern.

93

**<titlu> IV. MALLARMÉ**

**<titlu> Caracterizare preliminară**

Lirica lui Mallarmé pare incomparabilă cu a vreunuia dintre predecesorii sau contemporanii săi. Aparţine unui om a cărui viaţă a decurs în linii burgheze normale şi care, deşi a suferit mult, a fost plin de bunătate, nu a etalat nici un fel de sfâşiere şi s-a referit mai degrabă ironic la persoana sa. Dar în acalmia acestei vieţi, spiritul său lucra, foarte lent, la o poezie şi o gândire care, prin abstracţiunile sale, a evoluat şi mai departe decât tumultul lui Rimbaud. E temută şi ilustră obscuritatea liricii sale. Ea trebuie descifrată dintr-un limbaj propriu doar acestui unic autor. Şi, cu toate acestea, vom constata că şi lirica lui Mallarmé aparţine unei structuri a poeziei ale cărei verigi izolate coboară până în romantism şi care, de la Baudelaire încoace, a devenit din ce în ce mai definită.
Cititorul care a urmărit expunerea noastră de până acum se va putea orienta dacă schiţăm prin câteva succinte formule în ce constă această apartenenţă. Constatăm şi la Mallarmé: absenţa unei lirici de sentiment şi de inspiraţie; fantezie dirijată de intelect; anularea realităţii şi a ordinilor normale, atât logice, cât şi afective; operarea cu forţele impulsionare ale limbajului; sugestivitate în loc de inteligibilitate; conştiinţa de a aparţine unei perioade crepusculare a culturii; atitudine dublă faţă de modernitate; ruptura cu tradiţia umanistă şi creştină; însingurare conştientă de distincţia ei; echivalarea poeziei cu reflecţia asupra poeziei, în aceasta din urmă predominând categoriile negative.
Or, aceste caracteristici, care vădesc aderenţa lui Mallarmé la caracterul general al poeziei moderne, cunosc la el o restratificare



şi aprofundare care, cu toată complexitatea rezultatului, e limpede în consecvenţa ei. De aici s-a născut un alt tip de lirică modernă. E un paradox similar cu cel din cazul lui Rimbaud faptul că şi opera enigmatică, absconsă, a lui Mallarmé exercită o influenţă considerabilă. La rândul său, acest fapt e simptomatic pentru situaţia poeziei moderne în genere. Un însingurat, închis în sine, provoacă neliniște, e ascultat, e mereu supus la exegeze noi, atrage discipoli şi formează din rândul lor maeştri. Tocmai caracterul său insolit îl recomandă unor spirite sătule de obişnuit. Opera sa nu e oţiu literar, estetism sau ceva asemănător. Ea decurge din suprema exigenţă pe care şi-o poate impune un poet Mallarmé a fost auzit, şi poezia sa a dat roade. Stau mărturie nume de răsunet european: George, Valéry, Swinburne, T. S. Eliot, Guillen, Ungaretti.
în prealabil am vrea să schiţăm pe scurt care sunt caracteristicile particulare ale lui Mallarmé. Ne referim, ca de altfel în toată expunerea noastră următoare, numai la a doua perioadă a poeziei sale, începând din jurul anului 1870. Fără ostentaţie, dar şi fără a putea fi ignorată, ea vibrează într-un spaţiu aproape vid. Fiecare poem în parte are mai multe straturi de semnificaţie suprapuse, dintre care ultimul se pierde în posibilităţi semantice abia perceptibile. Mallarmé duce la împlinire concepţia, cunoscută încă de la Baudelaire, după care fantezia artistică nu este o copiere idealizatoare, ci o deformare a realităţii. O împlineşte, dându-i o motivare ontologică. Obscuritatea poeziei şi evitarea unei inteligibilităţi limitative le motivează de asemenea ontologic. Pentru că la el unitatea conştiinţei artistice şi a reflecţiei asupra artei e potenţată de o gândire care gravitează în jurul existenţei absolute (echivalate cu neantul) şi al raportului acesteia faţă de limbaj. Exprimată teoretic, şi mereu precaut, întâlnim această gândire în eseurile din Divagations şi în câteva scrisori. Dar forma proprie şi-o găseşte în poezie. Ceea ce nu trebuie înţeles greşit, în sensul că ar fi vorba de o poezie didactică. Aici, dimpotrivă, poezia se vrea unicul loc de întâlnire al absolutului cu limbajul. Astfel, lirica s-a ridicat la o culme pe care nu o mai atinsese niciodată în literatură de la Antichitate încoace. Dar nu e o culme fericită. Îi lipseşte adevărata transcendenţă, îi lipsesc zeii.
Toate acestea le vom explica mai târziu. Poate că cititorul se va întreba: mai este oare vorba de poezie lirică aici? De ce Mallarmé nu-şi exprimă raţionamentele ontologice într-o expunere noţională, univocă? A doua întrebare cade pentru că fixarea în univoc ar



avea drept consecinţă pierderea aurei de mister. Pentru el, aceasta contează: apropierea cât mai strânsă de mister. Evoluţia poeziei şi gândirii sale nu se desfăşoară de la lumea empirică spre universalul ontologic, ci invers. Lirica sa foloseşte lucruri simple: vaza, consola, evantaiul, oglinda într-adevăr, ele sunt dereificate, dislocate în absenţă, devin purtătoare ale unui invizibil curent de tensiune. Oricum însă, pentru imaginaţie, ele sunt prezente prin cuvântul care le numeşte, în această prezenţă, ele capătă un spor neobişnuit de semnificaţie, pentru că le pătrunde acel invizibil curent de tensiune. Le pătrunde într-atâta, încât ele, lucrurile simple ale lumii noastre, sunt umplute până în adânc de mister. Procesul e paradigmatic pentru toată sfera obiectuală care ne înconjoară. Tocmai pentru că nu procedează notional, ci imprimă adânc lucrurilor celor mai simple existenţa absolută, neantul, enigmatizîndu-le în faţa ochilor noştri, Mallarmé realizează în familiar misteriozitatea esenţială. Din cauza aceasta, opera lui Mallarmé este poezie lirică: o cântare a misterului în cuvinte şi imagini, la perceperea căreia sufletul vibrează chiar dacă e purtat în domeniul straniului.

**<titlu> Interpretarea a trei poeme:**
**Sainte; Éventail (de Mme Mallarmé); Surgi de la croupe**

Este recomandabil ca, drept introducere la acest autor dificil, să discutăm în prealabil trei dintre poemele sale. Nu o putem face fără oarecare pedanterie.
Primul text e Sainte (p. 53), a cărui versiune definitivă datează din 1884. Ca şi la poemele următoare, ar fi bine ca cititorul familiarizat cu franceza să citească textul cu voce tare. Pentru că această poezie se adresează mai întâi auzului, pregătind perceperea lăuntrică a conţinutului său anormal prin împletirea contrapunctică a atracţiilor sale sonore.
A la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

La fereastra tăinuind şantajul
vechi ce aurul şi-l pierde, al
violei sale scânteind cândva cu
flautul sau cu mandora împreună,



Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat ruisselant
Jadis selon vêpre et complic:

À ce vitrage d'ostensoir
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence.

E Sfânta palidă, înfăţişându-şi
tomul vechi ce-n file desfăşoară
Magnificatul susurând cândva
după vecernie sau slujba cea de noapte:

La sticlăria de-azimar la care
freamătă o harpă ce-o formează
îngerul cu zborul său
de seară pentru gingaşa falangă

A degetului ce, fără vechiul
santal sau vechiul tom, ea şi-1
petrece peste penele-nstrunate,
muziciană a tăcerii

Textul, ireproşabil din punct de vedere metric, vorbeşte într-o singură propoziţie, rămasă neîncheiată. Construcţia ei, departe de orice fast oratoric, e cât se poate de simplă, chiar dacă ne trebuie câtva timp pentru a o distinge; şi anume: „À la fenêtre... est la Sainte... À ce vitrage..." Constă dintr-o determinare adverbială, o scurtă propozifie principală cu verbul cel mai lipsit de greutate („est") şi dintr-o apoziţie oarecum întârziată. Dar această construcţie subiacentă e disimulată prin intercalarea din prima strofă, prin complementele cu valoare de propoziţii secundare din strofa a doua şi, în sfârşit, prin propoziţiile secundare din a treia şi a patra strofă. Apoziţia (A ce vitrage) pluteşte în aer, propoziţiile secundare ce urmează nu se mai rotunjesc într-o construcţie închegată, ci fac ca totul să se piardă în larg. Mişcarea sintactică simplă, dar eliptică în sine, dă loc unei rostiri în şoaptă, la marginea tăcerii (pe care, de altfel, ultimul cuvânt o numeşte).

S-a păstrat o versiune anterioară cu aproape două decenii a acestui poem. Titlul iniţial fusese: „Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin". Din el a rămas: „Sainte", deci elementul cel mai general şi mai nedeterminat. Derealizarea a cuprins şi titlul, lip-sindu-1 de orice limitare la univoc.
Există câteva lucruri, o fereastră, un vechi instrument din lemn de santal, placa de sticlă a unui azimar, o harpă, un tom de magnificat Dar ele se află într-o corelaţie enigmatică sau nici nu au prezenţă reală. Din punct de vedere sintactic, vitraliul de azimar pare să fie o apoziţie explicativă la fereastră. Atunci, oare placa să fie aceeaşi cu fereastra? în ordinea normală a lucrurilor, cu greu



ne-am putea-o imagina. Harpa din strofa a treia e „formată de zborul de seară al îngerului". Să fie deci o metaforă pentru aripa de înger? Pe de altă parte, pare să fie totuşi o harpă, un penaj servind drept instrument muzical. E aripă şi harpă, nu doar metaforă, ci identitate - cunoaştem procedeul de la Rimbaud. Poemul evoluează într-o zonă în care deosebirile reale sunt suspendate şi unde are loc o multiplă metamorfoză. Dar mai au loc şi altele. Viola e „tăinuită" de fereastră, deci nu e prezentă în mod concret, ci numai în limbaj. Flautul şi mandora (o lăută) există numai în amintirea acelui „cândva". Deşi existent, vechiul tom de magnificat nu participă nici el, prin determinările sale mai apropiate, la prezent: „cândva" au susurat sunetele sale. Acum însă, începând cu a treia strofă, îndepărtarea lucrurilor se extinde şi mai mult Trecerea o formează acea harpă care e totodată aripă de înger, o identitate ireală. Tot ce urmează e absenţă definitivă. Sfinta cântă fără santalul vechi, fără tomul vechi. Oare cântă într-adevăr? Mai degrabă stă în tăcere, muziciană a tăcerii.
Vedem că prezenţa reală e numeric redusă, că ea se compune din lucruri imprecis conturate sau dintr-o identitate ireală de lucruri diferite, că în cele din urmă este anulată în întregime, e exilată în absenţă şt în tăcere. Aceasta nu are loc printr-un proces obiectiv, ca de pildă prin vreo acţiune a „Sfintei", ci numai prin limbaj. Dând loc la îndepărtarea şi, astfel, la anularea lucrurilor, limbajul conferă însă totodată celor anulate existenţa în limbaj. Numai în limbaj îşi au prezenţa lor aceste lucruri exilate. E o prezenţă spirituală, cu atât mai absolută cu cât, în prezenţa lor empirică, lucrurile sunt suspendate.
Poemul e un eveniment nu în fapt, ci în limbaj. El se petrece într-un timp deosebit, care, la rândul său, exilează lucrurile din prezentul lor. O demonstrează chiar începutul Aurul care se stinge al culorii de santal creează o lumină evanescentă, de amurg. Referindu-se ca atare la transcendenţă, „vecernia" şi „slujba de noapte" accentuează impresia de amurg. Dar nu e un amurg anume, în care ar trebui imaginată prezenţa Sfintei. E amurgul ca atare, crepuscularul absolut, categoria temporală adecvată cufundării şi anulării. O accentuează denumirea, acum clară, a „zborului de seară" din a treia strofă; şi el e sustras timpului empiric. Adăugind la acestea cuvântul „vechi", întrebuinţat de patru ori, ca şi antica mandora, avem indicii suficiente pentru a interpreta amurgul drept crepuscularul absolut Concretul e anulat; caracteristicile temporale



ce păreau să-i fie inerente se desprind de el. în armonie ireală cu absenţa, cu neantul, caracteristicile temporale, devenite absolute, formează entitatea târziului şi trecutului - o entitate care, la rândul ei, nu se eliberează în întregime pentru a se putea întoarce spre sine însăşi, decât în condiţiile unui spaţiu fără lucruri.
Viola e ascunsă de fereastră; flautul şi mandora nu sunt evocate decât de limbaj. Dar oare de ce sunt ele prezente, fie şi „numai" în limbaj? sunt instrumente muzicale, ca şi harpa ireală. Şi aceste lucruri ascunse, sau absente, sau ireale sunt purtătoare ale unei entităţi, - de astă dată a unei entităţi sonore, a muzicii. Dar care e oare semnificaţia acestei muzici? Sfânta nu mânuieşte instrumentele. Muzica e o muzică tăcută - dar tocmai prin aceasta e o entitate care, împreună cu entitatea crepuscularului şi cu îndepărtarea lucrurilor, are o existenţă spirituală în limbaj, şi numai în limbaj.
Acest poem al lui Mallarmé, unul dintre cele mai frumoase şi mai pure poeme ale sale, ne preocupă, e drept, percepţia vizuală şi poate şi cea auditivă Dar el supune perceptibilul unei transformări, conducând spre nefamiliar, spre o nelinişte tulburătoare poate, în prozodia sa impecabilă, în nevinovăţia murmurului său visător, săvârşeşte acte anormale. Anulează lucrurile pentru a le sublima ca entităţi absolute care, nemaiavând nimic comun cu lumea empirică, au o existenţă cu atât mai definitivă în limbaj. Datorită limbajului, ele intră într-o corelaţie sustrasă oricărei ordini reale.
Trebuie să parcurgem o cale lungă, pentru a ne da seama de toate acestea, într-adevăr, avem nevoie de acei „ochelari ai creierului" pe care-i zeflemisea M. Barrés criticîndu-1 pe Mallarmé. Pentru că o asemenea poezie nu mai are nimic comun cu poezia simţirilor, a trăirilor, a impresiilor. Stranie, dar cu o sonoritate liniştit persuasivă, ea vorbeşte dintr-o interioritate singulară, necorporală, unde spiritul, liber de umbrele realului, se contemplă pe sine şi cunoaşte în jocul tensiunilor sale abstracte o satisfacţie a dominaţiei analogă cu lanţurile de formule ale matematicii.
Al doilea text e sonetul Éventail (de Mine Mallarmé), din anul 1887 (p. 57).

Avec comme pour langage
Rien qu'un battement aux cieux
Le futur vers se dégage
Du logis très précieux

Neavând parcă drept limbaj
nimic decât o zbatere spre ceruri,
viitorul vers se desface
din lăcaşul său prea preţios,

99

Aile tout bas la courrière
Cet éventail si c'est lui
Le même par qui derrière
Toi quelque miroir a lui

Limpide (ou va redescendre
Pourchassée en chaque grain
Un peu d'invisible cendre
Seule à me rendre chagrin)

Aripă, încet de tot, solie,
acest evantai, dacă e el,
acelaşi prin care îndărătul
tău vreo oglindă a lucit

Limpede (unde din nou va coborî,
izgonită în fiecare fir,
un pic de invizibilă cenuşă,
singura ce m-ar mâhni).

Toujours tel il apparaisse
Entre tes mains sans paresse.

Mereu astfel să apară
în mîinile tale nicicând trândave.

La prima vedere s-ar putea spune: într-o formă tradiţională, un motiv tradiţional. Tradiţională (chiar dacă rareori folosită în Franţa) e forma engleză a sonetului. Tradiţional e motivul, evantaiul unei doamne; poezia galantă a secolelor trecute s-a oprit cu predilecţie asupra unor motive de acest fel. Dar ce e exprimat în această formă, pentru ce a fost aleasă această jucărioară fără greutate, aproape fără valoare, şi cum, în cele din urmă. acest motiv concret se împleteşte cu o temă ideală - toate acestea sunt cât se poate de netradiţionale. Nu tradiţionalul e ceea ce i se impune cititorului, ci ininteligibilul. El există chiar în linia limbajului. Poemul e lipsit de punctuaţie. Singurul indiciu tipografic al unei articulări semantice e paranteza din strofa a treia; ea nu ajută mult la înţelegere, nu întrerupe în nici un caz murmurul de visare continuă pe care îl auzim şi aici. Comprimarea sintaxei de la începutul primei şi al celei de-a doua strofe se lasă rezolvată cu greu; în strofa a doua vom avea de-a face cu invocaţii; şi inflexiunea adverbială „tout bas" e tratată curajos ca invocaţie. Acest vers din a doua strofă e caracteristic pentru stilul târziu al lui Mallarmé: cuvintele să vorbească nu prin raporturi gramaticale, ci să iradieze din interior multiplele lor posibilităţi semantice. De altfel, distingem cu greu construcţia sintactică, cel puţin începând cu strofa a doua ., Cet éventail... toujours tel il apparaisse " formează o legătură directă. Cuprinzând, însă, atâtea intercalări, arcul format de aceste două grupuri de cuvinte apare la lectură ca o propoziţie eliptică. Construcţia sintactică e contorsionată, producând aceeaşi polisemie ca şi conţinutul.

100

Evantaiul, într-adevăr, e numit în titlu. Dar textul se îndepărtează îndată de la acest obiect concret, preluând din sfera lui de semnificaţie numai „battement", - un cuvât care el însuşi nu e decât un fragment: ca să fie complet, ar trebui să sune „battement d'ailes" (zbatere de aripi). Fragmentul rămas are o semnificaţie mai generală, depăşind cu mult sfera lui „evantai". Ba nici nu se mai referă la evantai, ci în mod metaforic la poezie, aşa cum trebuie

concepută ea ca poezie viitoare, adică ideală („le futur vers"). Chiar în prima strofă nu avem, deci, reprezentarea unui lucru, ci îndepărtarea de la el; lucrul nu se conturează, în schimb se conturează procesul deconcretizării. Tema primei strofe poate fi redată astfel: poezia viitoare nu are un limbaj în sensul obişnuit; ea nu mai are decât „oarecum" un limbaj, care, însă, e aproape nimic, nimicul unei simple zbateri de aripi spre cer, spre tărie, spre idealitate; iar această poezie se desprinde din orice consuetudine („se dégage..."), în maniera liniştită a lui Mallarmé se spune, deci, acelaşi lucru ca şi în cuvintele lui Rimbaud: „Un suflu deschide breşe în pereţi, împrăştie limitele căminelor" (v. mai sus, p. 69).
Începând cu strofa a doua, textul ajunge la evantai. După cuvintele din versul introductiv, care prezintă dificultăţi de localizare sintactică, pare să se ivească o concreteţe desenată în cele mai gingaşe contururi - fiind la rândul ei eliminată. Evantaiul, într-adevăr, e numit Dar numelui îi urmează formula restrictivă „dacă e el"; aşadar, evantaiul e retras imediat în nedefinit, ipotetic. Procedeul se repetă, ca variaţiune, la oglindă; ea a lucit prin evantai, deci nu mai e prezentă. De altfel, e numită „quelque" miroir - un pronume pe care Mallarmé îl foloseşte foarte des, ca pe un al treilea articol, articolul nedefiniţii, în această oglindă dislocată în absenţă are loc un eveniment prin care prezenţa e diminuată în continuare, în oglindă va coborî din nou cenuşă nevăzută. Ce e această cenuşă, nu aflăm, - poate părul încărunţit al celei căreia i se adresează? Dar întrebarea rămâne deschisă. E de ajuns că cenuşa există în limbaj. Obiectiv, ea nu există, e nevăzută, va veni cândva, mai mult chiar: „izgonită în fiecare fir al ei". La lectura acestor versuri, ca întotdeauna la Mallarmé, nu trebuie să ne oprim ia sensul primar al cuvintelor, ci la categoriile inculcate concretului de către limbaj - aici: trecut, viitor, absenţă, ipoteză, nedefinire. Aceste categorii domină şi finalul. Evantaiul să rămână mereu aşa: o zbatere de aripă în sus. un lucru ipotetic, în raport misterios cu oglinda de altădată, cu lucirea de altădată, cu cenuşa viitoare.
Poemul se adresează unui tu. Dar această adresare e la fel de neimportantă ca indiciile umane rămase, cum ar fi „cenuşa" şi „mâhnirea". Sentimente gingaşe sau galanterii nu există în acest text Chiar şi mâhnirea e disociată de sentiment Domină o răcoare calmă, care elimină concretul şi umanul. Şi aici, absenţa lucrurilor are un rang mai înalt decât prezenţa lor. Ele neexistând decât în limbaj, sunt sustrase consuetudinii lor familiare. Prin aceste procedee, această sustragere, poemul însuşi împlineşte acel scop la care aspiră strofa introductivă: „să se desfacă din lăcaş". Éventail e, ca aproape întreaga operă lirică a lui Mallarmé, un poem despre actul poetic. Transpare schema ontologică: lucrurile, întrucât au prezenţă reală, sunt impure, nu absolute; numai supuse anulării; ele permit ca forţele pure ale esenţei lor să ia naştere în limbaj. În comparaţie cu limbajul normal, un asemenea limbaj nu poate fi decât ipotetic, transcendent, evitând orice sens univoc. Nu trebuie să fie decât o zbatere de aripă, o atmosferă cu iradiaţii semantice multiple, în care totul e mişcare şi nimic nu e limitare.
Lirica s-a bucurat dintotdeauna de privilegiul de a lăsa cuvântul să vibreze în polivalenţa lui semantică. Aici, Mallarmé merge până la posibilitatea extremă. Potenţialitatea nelimitată a limbajului o transformă în conţinutul propriu-zis al poemelor sale. Atinge astfel o misteriozitate care nu numai că eliberează de realitatea limitatoare, cum fusese cazul la Baudelaire şi Rimbaud, dar şi permite ca transcendenţa goală, acum interpretată ontologic, să se exprime chiar în limbaj, prin înstrăinarea totală a familiarului.
Ajungem la al treilea text, un sonet fără titlu din anul 1887 (p. 74):

Surgi de la croupe et du bond
D'une verrerie éphémère
Sans fleurir la veillée amère
Le col ignoré s'interrompt

Je crois que deux bouches n'ont
Bu, ni son amant ni ma mère,
Jamais à la même Chimère,
Moi, Sylphe de ce froid plafond !

Ivit din crupa şi din saltul
unei sticlării efemere,
fără a înfloriveghea amară,
gâtul ignorat se întrerupe.

Cred că niciodată două guri,
nici amantul ei şi nici mama,
n-au supt la aceeaşi Himeră,
eu, Silf al acestui rece tavan !



Le pur vase d'aucun breuvage

Que 1'inexhaustible veuvage
Agonise mais ne consent,

Naïf baiser des plus funèbres !
À rien expirer annonçant
Une rosé dans les ténèbres.

Vasul pur de orice băutură
decât văduvia de nesecat
agonizează dar nu consimte

(Sărut naiv din cele mai funebre!)
a răsufla nimic vestind
un trandafir în întuneric.

Forma sonetului e severă, şi în măsura în care cele trei propoziţii ale sale respectă dispoziţia clasică a sonetului: pe când cele două catrene se compun din propoziţii distincte, cele două terţele sunt contrase într-o singură propoziţie. Tot astfel şi succesiunea conţinutului expresiv. Dar ceea ce apare corect ca formă, de astă dată şi într-o sintaxă ce deviază doar puţin de la normal, ne prezintă din nou un conţinut foarte puţin transparent Limbajul se comportă ca şi cum ar exprima lucrurile cele mai evidente - şi, de fapt, ele sunt cât se poate de enigmatice. Trebuie să descifrăm poemul cu grijă, până la punctul în care descifrarea devine din nou ascultare şi în care ceea ce reflecţia a reuşit să distingă devine din nou cântare, pierzându-se în necunoscut.
Poemul poate fi abordat prin observarea actelor sale dinamice. Prima strofă cuprinde mişcarea ivirii, care se întrerupe deodată. Ivire din ce? Din „croupe" (crupă, rotunjime) şi „bond" (salt). Limbajul pune pe acelaşi plan o valenţă spaţială (rotunjime) şi una dinamică (salt), coordonând date eterogene. Deocamdată, sunt două necunoscute. Ele ţin de „sticlăria efemeră". Aceasta, într-adevăr, e un lucru, dar atât de general desemnat, încât nu-l putem identifica deocamdată şi trebuie să-l acceptăm tot ca necunoscută. Procedeul e deliberat. Textul începe în nedefinit şi general, în măsura în care e vorba de lucruri. Precise sunt, în schimb, formele de mişcare, care de altfel îşi subsumează lucrul ca atare, transformându-i linia statică într-un „salt". Abia mai târziu, în strofa a treia, după ce s-a produs deconcretizarea, aflăm numele exact al obiectului de sticlă. E „vasul pur". Acesta apare deci de după vălul de mişcare - dar numai pentru o clipă. Abia dacă devine vizibil. Nefiind decât o calificare formală, adjectivul „pur" (însemnând, într-o ambiguitate semnificativă, atât „gol", cât şi „curat" - şi anume curat de orice amestec care ar tulbura forma) contribuie doar în mică măsură ca vasul să devină vizibil. Atâta doar că textul se apropie ceva mai mult de concret, fără a-l sesiza totuşi cu fermitate.



Vorbind despre artă, Mallarmé s-a referit cu predilecţie la „jongleriile" ei (prestiges, în sensul latinescului praestigia -„artificii", „înşelătorii" -, p. 649), având în vedere - pe lângă multe altele - şi versuri născute dintr-un secret joc combinatoriu cu limbajul; dacă cititorul descoperă trucul, lucrul acesta nu scade din demnitatea versului, căci, oricum, această poezie joacă un mare joc. Un asemenea vers se află în sonetul la mormântul lui Poe: „calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur" („bloc calm, aici prăbuşit dintr-un dezastru obscur", p. 70). Versul se referă atât la Poe şi la mormântul său, cât şi la poezie în genere. Ar fi stat la îndemână expresia „astru obscur" (mai ales că în proza sa, Mallarmé vorbeşte în termeni asemănători despre Poe). Versul, însă, evită cuvântul la îndemână, înlocuindu-1 cu contrariul lui - şi ajunge astfel la o calificare bogată în conţinut a poeziei. cuvântul evitat (astre) este autorul celui care apare în text (désastre). Jonglerie şi magie a limbajului.
Probabil că tot ele se manifestă şi în primul vers al sonetului nostru. E adevărat că „rotunjime" (mai exact: „crupă") şi „salt" sunt denumiri posibile pentru volumul vasului şi pentru linia dinamică a conturului său. Dar pentru simţul francez al limbii, ele sunt neobişnuite. Se naşte bănuiala că ele ar putea să aibă altă origine decât cea legată de obiect. Sfera de semnificaţie a lui „vase" cuprinde „coupe" (cupă, potir) şi „fond" (fund, teren). Amândouă aceste cuvinte care se oferă parcă de la sine. textul le evită, folosindu-le totodată ca impuls pentru cuvinte asemănătoare ca formă sonoră - şi de aici se nasc, cu efectul dorit al insolitului, „croupe" şi „bond". Jongleria are o anumită profunzime, pe care însuşi zâmbetul lui Mallarmé nu o acoperă decât ironic. E în analogie cu procedeul general al liricii sale, care experimentează cu numeroase ciudăţenii pentru a trezi spiritele care dorm în limbaj. Impulsul cuvântului ar rămâne ineficient dacă stilul lui Mallarmé nu ar tinde în principiu să se depărteze de la denumirea normală a obiectului, şi dacă această tendinţă nu ar corespunde întru totul depărtării din concreteţea normală. Când pictorul Degas, care ocazional scria şi versuri, se plângea că îi vin prea multe idei, ameninţând să-i strice poeziile, Mallanne i-a răspuns: „Versurile nu se fac cu idei, ci cu cuvinte". Valéry, care povesteşte aceasta în cartea sa despre Degas, adaugă: „Aici e tot secretul". Ca majoritatea liricilor moderni, Mallarmé e pătruns de convingerea că există în cuvânt forţe care sunt mai puternice decât cele ale ideii.

Ne reîntoarcem la sonetul nostru. Cine saltă şi se întrerupe brusc? „Gâtul necunoscut". Poate e gâtul vasului. Dar poate fi şi altceva Suntem încă o dată prinşi în jongleria limbajului, care de data aceasta ni se prezintă în altă variantă. Comentându-şi un poem. Mallarmé observă într-o scrisoare timpurie: „Sensul - dacă în genere poemul are un sens - e evocat printr-o oglindire lăuntrică a cuvintelor înseşi" (18 iulie 1868, către Cazalis). Prin aceasta se înţelege că un cuvânt îşi trece semnificaţia altor cuvinte, care obiectiv nu au nimic comun cu el. Un asemenea cuvânt e aici „fleurir", a înflori. El evocă, fie şi numai în treacăt, reprezentarea florii - şi o oglindeşte în „gât": gâtul unei flori, deci tija florii. E, de altfel, probabil că textul urmăreşte să provoace această reprezentare, deoarece în ultimul vers al poemului apare „trandafir", care, la rândul său, se răsfrânge asupra „gâtului". Foarte probabil, dar nu univoc, pentru că nu se urmăreşte univocul în concret.
Univoc e, însă, altceva Să ne oprim la cuvinte ca „efemer", „fără", „amar", „ignorat", „se întrerupe". Ele desemnează negativităţi. Cea mai izbitoare e existenţa ignorată a gâtului: tija florii - dacă despre ea e vorba - nu există. Or, aceste negativităţi se extind cu aceeaşi perseverenţă ca în Sainte sau în Éventail. Vorbitorul din poem e un Silf - o fiinţă mitică (provenind de la Paracelsus). Ceea ce aflăm de la el e că părinţii săi (a se observa inversarea succesiunii normale: „amantul ei şi mama") nu au iubit Cine s-a familiarizat cu maniera lui Mallarmé va înţelege această afirmaţie: nici Silful nu există. Vasul conţine numai vid, e aproape de moarte, nu permite să fie exaltat ceva care ar vesti un „trandafir în întuneric". Trandafirul e, ca orice floare la Mallarmé, simbolul cuvântului poetic, şi sfârşitul înseamnă: vasul gol, el însuşi numai eşec, au permite nici cuvântul mântuitor, care ar fi mântuitor chiar şi venind în întuneric.1
Acest sonet e un poem al negativităţilor, în prim-plan, ele mai sunt de ordin concret: floarea inexistentă, Silful inexistent, vidul vasului. Dar în ansamblu e vorba despre negativul ca entitate categorială în genere, a cărei sferă o depăşeşte pe aceea a purtătorilor ei empirici. Numai prin faptul că o entitate total abstractă ca aceea

<nota>
1. Sensul floare = cuvânt poetic îşi are originea într-un termen al retoricii antice pentru o figură de stil (flos orationis, de ex. Cicero, De orat., III, 96). Mallanne cunoaşte această semnificaţie: p. 828 (n. a.).
</nota>



a negativului necesită contingenţa cuvântului mai e încă posibil un asemenea poem. El se exprimă în cuvinte şi, deci, în rudimente de reprezentări, dar în aşa fel încât ele sunt transformate în .semne ale entităţii negativului, în cuvântul care exprimă o absenţă obiectivă, prezenţa aparţine negativului. Dar îi aparţine în mod imperfect. Pentru că trandafirul mântuitor. Epifania absolută a neantului în limbaj - idealitatea pură - nici acest cuvânt nu-1 atinge. Numai eşecul epifaniei absolute în limbaj devine cuvânt - adică acest poem. Ceea ce eşuează în faţa exigenţei ontologice reuşeşte ca poezie.
În profunzimea acestei poezii mallarmeene domină claritatea Dar limbajul său e misterul cântării, ferind de perimare ideea ontologică.

**<titlu> Evoluţie stilistică**

Mallarmé nu s-a grăbit. Opunând o rezistenţă plină de tenacitate unei profesii pe care nu a iubit-o (a fost profesor de liceu), unei sărăcii uneori mari. unei insomnii neurastenice care 1-a consumat ani de-a rândul, şi-a dus opera la împlinire. Pentru această operă şi-a asumat un efort nu mai puţin însemnat decât efortul unei discipline etice, în numeroase cazuri, redactarea poemelor s-a întins pe o perioadă de două, ba chiar trei decenii. Ca şi la Baudelaire, temele directoare au apărut şi la el de timpuriu. Dezvoltarea ulterioară a constat într-o prelucrare multiplă a versiunilor iniţiale. E o evoluţie a dimensiunii lăuntrice, nu exterioare. El putea să se bizuie - fapt pe care îl desprindem dintr-o scrisoare datând încă din iulie 1866 - pe convingerea că stăpâneşte cu fermitate liniile operei sale viitoare. Ca şi la Baudelaire, opera urma să devină un întreg arhitectonic. Aceasta nu i-a reuşit de fapt Din tematica consecvent articulată în care a evoluat gândirea şi poezia sa nu a rezultat o carte de o rigoare arhitectonică asemănătoare cu Les Fleurs du Mal. Cu toate acestea, elementele se bazează pe un plan ferm. Şi torsul pe care 1-a lăsat Mallarmé e construcţie, nu aglomerare. Că a rămas un tors se datorează nu unui eşec personal, ci ţelului supraomenesc propus. Tot atât de puţin ca la Baudelaire se poate vorbi de sterilitate. O interzic chiar textele din preajma



capodoperelor sale. Din aceste texte fac parte şi Contes indiens (către 1893), o bijuterie încă prea puţin apreciată

a prozei franceze, în care poezia sa obscură se destinde în seninătatea basmului, apoi numeroasele versuri ocazionale, adresele rimate de scrisori şi, în sfârşit, frazele de exerciţiu pe care şi le compunea pentru lecţiile de engleză predate de el: aforisme maliţioase în penumbra unei profunzimi bizare. Trebuie să fim prudenţi în apreciere, chiar dacă el le clasează ca produse secundare. sunt surplusul şăgalnic al fanteziei sale, al înclinării sale jucăuşe care dislocă toate realităţile, surplus provenit din aceeaşi sursă ca şi gravitatea obscură a capodoperelor sale.
Ceea ce, în fecunditatea pe care Mallarmé o avea fără îndoială, fusese curgere, înflorire şi suflu, în poemele sale apare sub forma unor înalte tensiuni de energie, comprimate pe cele mai restrânse câmpuri de limbaj. O putem urmări cu ajutorul diferitelor versiuni ale poemelor sale. Orice nuanţă de limbaj mai zgomotoasă, susceptibilă de oratorie, dispare. Locul clişeelor lexicale îl iau cuvintele rare. Arcuri sintactice se transformă în propoziţii atomizate, pentru ca fiecare din cuvintele dispuse cât mai independent din punct de vedere sintactic să lumineze dinăuntrul său. Un obiect care fusese numit la începutul poemului trece într-alt loc, ulterior, lăsând începutul liber pentru o afirmare îndepărtată de obiect Sau, dimpotrivă, dacă iniţial un obiect apăruse în totalitatea lui simplă şi obişnuită, în versiunile ulterioare se spulberă în detalii izolate, polivalente. Din ce în ce se restringe numărul motivelor, lumea obiectelor îşi pierde din greutate, iar în proporţie inversă, conţinutul devine din ce în ce mai anormal. Acolo unde versurile iniţial erau povestire, descriere, simţire, îndreptând deci atenţia spre un conţinut limitat, acum o îndreaptă spre ele însele, spre autonomia limbajului.
O asemenea recompunere o putem compara cu procedeele predilecte ale unor virtuozi ai stilului din pictură. De la El Greco avem trei versiuni ale unei Izgoniri din templu. Pe când primele două mai păstrează oarecare apropiere de natură, a treia e complet dominată de legea unui stil care a transformat figurile şi obiectele în alungiri, abrupţii, palori, distrăgând acum ochiul de la temă spre propria sa scriitură. Un exemplu modern sunt cele opt litografii ale Tauromahiei lui Picasso (1945/1946). Ele încep cu o redare apropiată de natură, trecând la o reducţie anatomică, apoi cubistă a animalului şi terminându-se cu un liniament ideografic complet



descărnat. Şi aici, atenţia primară o revendică stilul transformator, nu obiectul transformat La fel şi la Mallarmé.

**<titlu> Dezumanizare**

O trăsătură fundamentală a poeziei moderne e delimitarea ei din ce în ce mai definită de viaţa naturală, împreună cu Rimbaud, Mallarmé marchează îndepărtarea cea mai radicală de lirica de trăire şi confesiune, şi, deci, de un tip pe care atunci îl mai reprezenta cu măreţie Verlaine. E drept că şi lirica mai veche, de la trubaduri până în perioada preromantică, nu conţine decât uneori trăiri, şi numai în rare cazuri destăinuiri de sentimente intime asemenea celor de jurnal; în genere, acest caracter i 1-a imprimat doar confuzia romanţioasă a unor istorici literari. Oricum însă, stilizată şi variind cu mare artă temele generale, lirica mai veche gravita în sfera obişnuitului uman. Lirica modernă exclude nu numai persoana particulară, ci şi umanitatea normală. Pentru nici unul din poemele lui Mallarmé pe care le-am discutat nu ar exista o explicaţie biografică - deşi, din motive de curiozitate sau de comoditate, se fac mereu noi încercări în acest sens. în schimb, nici unul dintre ele nu s-ar putea interpreta ca limbajul unei bucurii pe care o cunoaştem cu toţii, al unei melancolii pe care oricine o înţelege, pentru că aparţine oricui. Poezia lui Mallarmé emană dintr-un centru căruia cu greu i s-ar găsi un nume. Dacă îl vom numi suflet, atunci trebuie să o facem sub rezerva că nu vrem să înţelegem prin aceasta sentimente discernabile, ci o inferioritate totală, cuprinzând atât forţe preraţionale cât şi raţionale, atât acordări onirice cât şi abstracţiuni de oţel, şi a cărei unitate devine sensibilă în curentele vibratorii ale limbajului poetic. Mallarmé a continuat calea pe care o deschiseseră Novalis şi Poe, calea care duce subiectul poetic într-o neutralitate suprapersonală.
Însuşi Mallarmé s-a exprimat adeseori în acest sens. Astfel spune odată că lirica se deosebeşte esenţial de entuziasm şi delir, ea constând, dimpotrivă, în prelucrarea exactă a cuvintelor, urmărind ca ele să devină o „voce" care „îl ascunde pe poet, cât şi pe cititor" (p. 333). E o propoziţie fundamentală a liricii absolute, a cărei muzică parcă nu mai porneşte dintr-o gură umană şi nu mai e



nevoită să ajungă la o ureche umană. Altădată, Mallarmé numeşte spiritul poetic „centru vibrant al aşteptării nedefinite" (p. 386) - o formulă în care se poate observa lipsa oricărui concept normativ pentru suflet sau pentru tot ceea ce-i este analog. Dar există şi afirmaţii mai simple. „Literatura constă în a-1 suprima pe cutare domn care scrie" (p. 657). A scrie poezie înseamnă „a anula o ù din viaţă sau a muri puţin", înseamnă „a te consacra unei misiuni unice, diferite de tot ce urma să fie viaţa" (p. 552). De la contemporanii săi aflăm cât de binevoitor a fost omul Mallarmé, cât de blând, curtenitor, plin de compasiune pentru grijile altora, el însuşi foarte sensibil la suferinţă. Din toate acestea, în poemele sale a trecut doar blândeţea, vestita vorbire în surdină, pe care o îndrăgea şi în conversaţie - dar nu omenescul sensibil la suferinţă, când odată a fost întrebat cu naivitate de un vizitator.

„Nu plângeţi deci niciodată în versurile dumneavoastră?", el a răspuns prompt: „şi nici nu-mi suflu nasul".
Chiar şi în poemele timpurii putem observa această dezumanizare, de pildă în bucata în proză Igitur, schiţată în 1869. Titlul (o conjuncţie latină însemnând „deci", „aşadar") se referă la un spectru artificial care, oarecum asemănător unui om, dar fără să fie om, îndeplineşte un act spiritual, autosuspendarea în absolutul neantului. Scena dialogată Hérodiade, la care Mallarmé a lucrat din 1864 până la sfârşitul vieţii şi care a rămas fragmentară, substituie Salomeii biblice un proces spiritual. Fecioara, înfricoşată de trupul ei, de instinctele ei, de miresme şi de stele, îşi dă seama că e destinată să fie o fiinţă a idealităţii pure. Salomeea se refuză naturii, se atrofiază ca fecioară, pătrunde în „noapte albă de gheaţă şi zăpadă înfricoşătoare", într-o spiritualitate care ucide viaţa, a cărei unică suferinţă rămâne aceea că nu se poate încorda spre şi mai sus. „Du reste, je ne veux rien d'humain": acest vers, pe care îl rosteşte, ar putea preceda ca moto întreaga poezie a lui Mallarmé. Dezumanizării îi corespunde, ca şi la Baudelaire, claustrarea în faţa naturii vegetative. Rarele obiecte pe care le întrebuinţează lirica sa târzie sunt aproape toate create artificial, obiecte domestice şi altele asemănătoare. E drept că mai există şi flori. Dar sunt simboluri de seră, fără natură, ale cuvântului poetic.



**<titlu> Iubirea şi moartea dezumanizate**

Şi Mallarmé cunoaşte tema originară a oricărei lirici, iubirea Dar situaţia erotică e un prilej pentru afirmarea actelor spirituale, echivalent cu alte prilejuri, ca vasul gol, ca un pahar, ca o perdea de dantelă Chiar şi un poem care se menţine în apropierea omagierii tradiţionale a femeii, ca minunatul sonet O si chère de loin... (p. 61) din 1895, se sustrage sentimentului natural al iubirii prin limbajul său dificil, lăsând ca în subtila experienţă - că un sărut mut spune mai mult decât cuvântul - să transpară experienţa fundamentală a lui Mallarmé, aceea că abia la limita tăcerii cuvântul devine conştient de menirea sa de a fi logos, dar şi de insuficienţa sa Cu cea mai mare evidenţă apare subordonarea situaţiei erotice aceleia spirituale în sonetul La chevelure vol d'une flamme... (p. 53), din 1887. El se situează la o înălţime la care cuvintele au lăsat cu mult în urmă scopul terestru al vorbirii, comunicarea printr-o construcţie sintactică clară Doar efemer, într-un loc lipsit de importanţă, apare un eu. Un tu nu există, numai o şuviţă de păr căzând peste o frunte; dar metaforic ea se transformă într-o flacără, din care acum se degajă un întreg şir de imagini ale arderii, aceasta fiind evenimentul senzorial al poemului. Dar dincolo de el se petrece, acesta fiind esenţialul, un eveniment de o cu totul altă natură: speranţă în idealitatea supremă, naufragiu, resemnare sceptică la finit Jocul metaforelor derealizează concretul, şuviţa de păr; stratul semantic interior derealizează sentimentul dragostei. Rezultă insolitul.
Putem clarifica acestea printr-o comparaţie cu un poem asemănător din punct de vedere tematic şi artistic, al italianului Marino, de la începutul secolului al XVII-lea, Menire ehe la sua donna si pettina. Urmînd legea stilistică a barocului (cu care Mallarmé se înrudeşte fără să ştie), şi poetul italian învăluie evenimentul obiectiv (iubita se piaptănă) într-o ornamentaţie metaforică densă care procedează foarte complicat Dar această complexitate e rezolvabilă, pentru că mijloacele ei aparţin unui patrimoniu metaforic curent (mai ales „mare" = păr: de aici „navă", „naufragiu" etc.). Cititorul din epocă (la fel ca şi cel de astăzi, dacă are cultură literară) se poate orienta în acest poem, la început dificil, deoarece găseşte repere în bagajul său de imagini cunoscute, care doar la suprafaţă sunt combinate şi variate în mod rafinat Dar în sonetul lui Mallarmé, metaforele nu mai sunt



inteligibile prin prisma unei tradiţii, ci numai pornind de la însuşi ansamblul operei lui Mallarmé, în funcţie de care se dezvăluie ca simboluri, cu implicaţii foarte adânci, ale unor raporturi ontologice. Ele se desprind de impulsul obiectiv care le-a generat, devin autonome şi cuprind domenii care nu mai au nimic comun cu şuviţa de păr a iubitei. O altă deosebire stă în faptul că Marino cântă un eveniment exterior real (pieptănatul), pe când la Mallarmé e vorba în prim-plan doar de un eveniment aparent (şuviţa de păr căzând peste frunte), îndărătul căruia se desfăşoară un eveniment abstract, de pură tensiune, care nu se referă la un contact uman. Din poemul lui Marino rezultă un sens simplu: îndrăgostitul priveşte cum iubita se piaptănă, şi devine conştient de dragostea sa dureros de fericită. In schimb, o rezolvare completă a sonetului mallarméan nu e posibilă E oprită în mod intenţionat, ca să se păstreze acel rest de polisemie care fereşte de reîntoarcerea în omenescul natural.
La rezultate analoge ajungem comparînd poemele funebre ale lui Mallarmé eu ale altor lirici. Să examinăm Tombeau de Th. Gautier a lui Victor Hugo (1872, apărută postum în Toute la lyre, 1888) alături de Toast funèbre, a Th. Gautier de Mallarmé (ultima redactare, 1887). în primul caz avem doliul pentru cel defunct, care, deşi a dispărut, rămâne totuşi apropiat omeneşte, ocrotit de amintirile poetului despre prietenia apusă şi înfrumuseţat de imagini transcendente, eficace prin ţinuta lor oratorică, dar nepretenţioase ca idee. în celălalt caz, mortul e transpus într-o depărtare inaccesibilă, e absorbit de o gândire pentru care o dată cu moartea fizică moare şi sufletul, pe când spiritul se păstrează în opera poetică pe care a lăsat-o şi care abia acum, după ce omul s-a stins, se eliberează pentru a-şi atinge acea impersonalitate demnă de dorit, - deci o dublă dezumanizare. Prima

versiune a poemului lui Mallarmé (a cărei succesiune tematică o reia întocmai ultima versiune) coincide în timp cu poemul lui Victor Hugo. Nici unul dintre aceşti doi poeţi nu poate fi conceput în afara romantismului. Primul, înaintat în vârstă, a fost unul dintre întemeietorii curentului, ducîndu-l la împlinire. Celălalt e moştenitorul care şi-a părăsit moştenirea, între aceste două orientări poetice, de fapt strict contemporane, nu mai există punte de legătură.

111

**<titlu> Lirica înţeleasă ca rezistenţă, ca muncă şi ca joc**

Mallarmé a fost pătruns de convingerea că poezia e un limbaj care nu poate fi înlocuit prin nimic, singurul domeniu în care hazardul, îngustimea şi lipsa de demnitate a realului pot fi anulate complet. Uneori această convingere a luat forme cultice. Dar el a avut destul gust pentru a le da peste degete acelora dintre admiratorii săi mai juvenili care îl înconjurau cu un cult exagerat. De altfel, izolarea cultică trebuie s-o interpretăm ca pe un efort de a menţine în „fluviul banalităţii" o insulă de puritate spirituală, ferită de orice scop utilitar, „în ochii altora, opera mea rămâne ca norii în amurg iau ca stelele: inutilă" (p. 358). Mallarmé continuă procesul care, de la începutul secolului al XIX-lea, a adus poezia într-o poziţie de rezistenţă împotriva oficialităţii comercializate şi împotriva expulzării scientiste a misterului din lume. Ar însemna o lipsă de înţelegere dacă am clasa această atitudine drept „literaturizare" (estetism). E forma, modernă doar prin încordarea ei, a unei insatisfacţii faţă de lume, pe care spiritele superioare au resimţit-o întotdeauna
Lui Mallarmé nu i-a plăcut să polemizeze. Dar şi în el a izbucnit uneori iritaţia împotriva publicităţii zgomotoase. Ca şi mulţi contemporani ai săi, şi-a dat seama de puterea şi primejdia jurnalismului. I-au fost antipatici reporterii „dresaţi de mulţime să certifice oricărui lucru caracterul său ordinar" (p. 276), nivelând faptul unic printr-un scris confecţionat în grabă pentru uzul zilei. Dimpotrivă, pentru el; Cartea (însemnând opera spirituală ca atare) a fost o alcătuire care „învinge hazardul cuvânt cu cuvânt" (p. 387). „Hazard" e formula lui Mallarmé pentru realitatea nudă, deci pentru contrariul acelei necesităţi care aparţine doar spiritului, câtă vreme acesta îşi urmează propria sa lege. „Cine gândeşte are mâinile simple" (p. 412), se spune într-un loc, postulând simplitatea drept inexistenţa oricărui compromis. Desigur, este simplitatea abstracţiunii care, părăsind lumea comercializată, îl lasă în urma ei şi pe omul natural. Modernitatea e extremă, aceasta şi în ce priveşte pretenţia de dominaţie a spiritului străin de natură. Ca atare - alături de alte motive - şi Mallarmé se înscrie în dictatura poeziei moderne pe care am descris-o în legătură cu Rimbaud.
Pentru propria sa operă, toate acestea înseamnă o muncă dintre cele mai tenace. Experimentînd, această operă tinde spre acea

112

polisemie a cuvântului pe care - deoarece ea vrea să se impună ca semn stringent al unor tensiuni ireale - o putem numi în mod paradoxal: polisemie exactă. Nimic despre inspiraţie, care şi pentru el înseamnă subiectivitate degradată. Vorbeşte despre „laboratorul" său, despre „geometria propoziţiilor", îşi controlează gândirea sa de înaltă specializare cu simţul de răspundere al unui tehnician -un tehnician al intelectualităţii şi al magiei limbajului. Cântarea mallarmeană e opera unei măiestrii reci. Dificile şi nepopulare, condiţiile în care operează ea sunt denumite „ostile" (p. 535). Versul izvorât dintr-o asemenea operare produce „din mai multe vocabule un cuvânt nou, total", pentru a asigura în cuprinsul acestuia „izolarea limbajului" (p. 368) - izolare de vorbirea utilitară, „rotirea în sine a cosmoidului pe care îl constituie limbajul poetic", după cum Schelling exprimase odinioară un raţionament asemănător, deşi mai puţin extrem. Şi cel care rosteşte un asemenea cuvânt, poetul, e izolat El este „lamentabil" în ochii celor banali, „infirmul" ales, dar tocmai pentru aceasta şi cel care ştie să mânuiască substanţele explozive pe care le întâlneşte în travaliul său solitar asupra cuvântului (p. 651). După cum vedem, e continuarea în sublim a căii urmate de la Rousseau încoace: poezia înţeleasă ca anormalitate distanţată de societate.
Uneori, Mallarmé defineşte ironic sensul poeziei prin concepte care, în înţelesul vulgar, ar trebui să fie sentinţa ei de moarte. „La ce folosesc toate acestea? La un joc" (p. 647) sau: „strălucirea minciunii" (într-o scrisoare). Or, totul stă în semnificaţiile nepopulare ale unor asemenea concepte. „Joc" înseamnă libertate de scop, chiar libertatea absolută a spiritului creativ; „minciună": irealitatea intenţionată a produselor sale - şi ambele concepte la un loc desemnează caracterul provizoriu al celor obţinute faţă de gravitatea misiunii. Şi aceste concepte sunt prinse într-un joc; un joc amăgitor cu adevărul.

**<titlu> Neantul şi forma**

Travaliul poetic al lui Mallarmé e şi un travaliu asupra exactităţii formale a versului. Lirica sa păstrează convenţia legilor metrului, ale rimei, ale strofei. Dar această severitate a formelor

113

contrastează cu conţinuturile evanescente. „Cu cât extindem mai mult conţinuturile noastre şi cu cât le diluăm, cu atât trebuie să le fixăm în versuri limpede marcate, palpabile, de neuitat", scrie el în 7 martie 1885 într-o scrisoare către R. Ghil. Contrastul dintre conţinutul „diluat" (imaterial) şi forma care „fixează" e contrastul dintre primejdie şi salvare. Am putut constata ceva analog la Baudelaire, în altă scrisoare, din iulie 1866, către Cazalis, apare o propoziţie sugerând fundalul ontologic la care Mallarmé a raportat şi rolul formei: „După ce găsisem neantul, am găsit frumuseţea". In conceptul de frumuseţe se poate include aici şi frumuseţea formelor metrice perfecte. Schema ontologică a lui Mallarmé (în acea scrisoare doar întrevăzută, urmând să se limpezească abia mai târziu) corelează neantul (absolutul) şi logosul: logosul e locul în care neantul se naşte întru existenţa sa spirituală. Conform unei vechi tradiţii a gândirii romanice, formele poetice sunt şi ele fenomene ale logosului. De aici putem înţelege propoziţia lui Mallarmé. Distrugând orice realitate, poezia sa reclamă cu atât mai insistent „frumuseţea", şi anume frumuseţea constituită a limbajului. Astfel, şi în raporturile metrice, în măsura în care satisfac exigenţele supreme, limbajul devine receptacului salvator a ceea ce e neînsemnat în sens obiectiv. Motivarea ontologică dată formei de către Mallarmé va fi părăsită ulterior. Ceea ce însă a rămas în lirica epocii noastre - astfel la Valéry, Guillen şi la cei înrudiţi cu ei -, este că o poezie ajunsă la abstracţiune şi polivalenţă extremă cere fixarea prin formă, ca sprijin în spaţiul fără lucruri, ca direcţie şi măsură a cântării ei. Gottfried Benn va vorbi în 1921 şi în alte rânduri despre „puterea neantului de a-şi revendica forma" (541, voi. IV, p. 14). Exegeza mallarmeană a formelor confirmă că disocierea, începând din secolul al XVIII-lea, a frumuseţii de adevăr a devenit irevocabilă. Dar tocmai această frumuseţe a formei absolute oferă garanţia că nici înaintea neantului nu se stinge strălucirea logosului, a demnităţii fiinţei umane.

**<titlu> Exprimarea neexprimatului; câteva mijloace stilistice**

Vor fi întotdeauna puţini cititorii care să aibă răbdarea necesară pentru a descifra limbajul insolit al lui Mallarmé. El

114

însuşi a contat numai pe aceşti puţini - în măsura în care conta pe cititori. Oricum am aprecia această anormală sporire a dificultăţii limbajului, va trebui să o considerăm ca o caracteristică nicidecum izolată, deşi extremă, a poeziei moderne, în numeroase reflecţii, Mallarmé s-a străduit să-şi motiveze limbajul abscons. Ele gravitează în jurul ideii că limbajului trebuie să i se restituie acea libertate în care să rămână deschis „fulgerelor primare ale logicii" (p. 386), fără a fi consumat încă în scopul comunicării şi încă nefiind închistat în clişee care ar împiedica poezia şi gândirea să se exprime ca ceva complet nou. Pentru Mallarmé, a face poezie înseamnă a reînnoi atât de radical actul originar de creaţie al limbii, încât exprimarea să fie mereu o exprimare a neexprimatului de până atunci. E drept că asemenea idei mai fuseseră formulate în câteva rânduri până la el. Dar Mallarmé le continuă - atât teoretic, cât şi practic - astfel încât prima exprimare a neexprimatului să-şi păstreze caracterul primordial, pentru ca, făcută parcă pentru totdeauna inaccesibilă înţelegerii limitative, să rămână ferită de o reîntoarcere în contingent cuvântul poetic, Mallarmé nu-1 mai doreşte ca un grad superior, mai festiv, al limbajului inteligibil, ci ca o disonanţă irezolvabilă faţă de orice normalitate.
Mijloacele unui asemenea limbaj poetic trebuie să fie neobişnuite. Le putem indica aici doar sumar, întâlnim astfel verbe la infinitivul absolut (în locul formei conjugate, cum ar fi de aşteptat), participii construite după modelul latinescului ablativ absolut, inversiuni nejustificate din punct de vedere gramatical, suspendarea diferenţei dintre singular şi plural, adverbe cu funcţie adjectivală, răsturnarea topicii normale, articole nehotărâte cu caracter inedit în loc de a urmări succesiunile temporale sau logice în obiecte şi teme, Mallarmé face încercarea aproape imposibilă de a exprima cu ajutorul desfăşurării necesarmente temporale a limbajului situaţii simultane, ba chiar atemporale. Prepoziţiile au întotdeauna şi simultan mai multe semnificaţii. Rolul preponderent revine unei tehnici care inserează în semnificaţia unui cuvînt pe aceea a altuia din apropierea lui. .,Cuvintele se luminează în reflectările lor reciproce", afirmă el odată programatic (p. 366). într-un catren dedicat unei biblioteci apar ca rimă „livres" şi „délivres" (p. 162); conform tehnicii amintite, care are ca fond o filosofic a limbajului, „délivres", ca rimă la „livres", trebuie înţeles concomitent cu semnificaţia sa obişnuită şi ca derivat din „livres", aşa încât, în acest ansamblu lexical, .,cărţi" şi „a elibera"

115

se asociază în semnificaţia ,.a elibera de cărţi" (cp. şi 195, p. 9 şi urm. ).
Mult mai insistent decât în lirică, asemenea procedee apar în proza din Divagations. E o proză contrapunctică plină de subtilităţi întortocheate, capabile de a întreţese o linie ideatică cu alta, astfel încât vorbesc deodată

ambele, sau chiar mai multe idei. Procedeul prezintă numeroase asemănări cu muzica, mai ales prin faptul că simultaneitatea mai multor linii ideatice dă naştere unei sinteze dinamice, aceasta suprapunându-se ca alcătuire autonomă - în mod analog cu efectul sintetic al unei compoziţii muzicale contrapunctice - liniilor ideatice izolate. în ansamblul lor, aceste mijloace stilistice n-au putut fi preluate de nimeni. Şi în această privinţă se confirmă, deci, neputinţa de a-1 asimila pe Mallarmé. Numai unele din ele revin în lirica de mai târziu, mai ales acelea care servesc inversării sau încrucişării ordinilor reale şi dereificării realului. Mijloacele stilistice ale lui Mallarmé urmăresc ca, prin opoziţia împotriva grabei modeme Ia lectură, să creeze un domeniu în care cuvântul e restituit fondului său originar şi constant Intenţie care, în mod semnificativ, nu se realizează decât prin fragmentarea radicală a sintaxei. Discontinuitate în loc de legătură, juxtapunere în loc de construcţie sintactică: iată indiciile stilistice ale unei discontinuităţi interioare, ale unei vorbiri la limita imposibilului. Fragmentului i se conferă rangul de simbol al perfecţiunii iminente: „Fragmentele sunt semnele nupţiale ale ideii" (p. 387). E şi aceasta o propoziţie fundamentală a esteticii moderne.

**<titlu> Apropierea tăcerii**

Apropierea imposibilului, Mallarmé o cunoaşte şi tinde spre ea E apropierea tăcerii, în poemele sale, tăcerea pătrunde prin intermediul lucrurilor ..tăcute" (deoarece anihilate) şi al unui limbaj care, cu trecerea anilor, a devenit din ce în ce mai concis ca vocabular şi mai liniştit ca linie sonoră. (Din acest motiv, dar şi din altele, e complet inacceptabilă versiunea germană a lui Nobiling, zgomotoasă, supraîncărcată cu semne de exclamaţie şi cuvinte tunătoare) în reflecţiile lui Mallarmé, „tăcere" e unul din

116

conceptele cele mai frecvente. Astfel, poezia e numită „zbor tăcut în abstracţiune" (p. 385), iar textul ei o „stingere" (p. 409), un farmec resimţit în întregime abia după ce sunetele cuvintelor reintră în „concertul tăcut" din care au provenit (p. 380). Poemul ideal ar fi „poemul tăcut, numai în alb" (p. 367). In asemenea propoziţii revine o gândire mistică, pentru care experienţa transcenderii are drept rezultat insuficienţa limbajului. Aici însă, această gândire a devenit o mistică a neantului, după cum la Baudelaire şi Rimbaud devenise o mistică a transcendenţei goale.
De apropierea imposibilului, Mallarmé a fost conştient şi ca de o limită a întregii sale opere. Sonetul introductiv al volumului său de poezie, Salut, numeşte cele trei puteri fundamentale ale liricii şi gândirii sale: singurătate (situaţia primară a poetului modern), stâncă (de care naufragiază) şi stea (idealitatea inaccesibilă, acesteia revenindu-i întreaga culpabilitate), într-o afirmaţie orală a recunoscut: „Opera mea e un impas". Izolarea lui Mallarmé e o izolare totală, şi e deliberată Ca şi Rimbaud, deşi pe altă cale, îşi împinge şi el opera până la punctul unde ea se suspendă prin sine, mai mult chiar, punctul în care indică sfârşitul poeziei ca atare. Surprinzător e numai că acest proces se repetă de mai multe ori în poezia secolului al XX-lea Aceasta înseamnă că el exprimă o tendinţă adânc înrădăcinată a modernităţii.

**<titlu> Obscuritate; comparaţie cu Gongora**

Izolarea lui Mallarmé se confirmă şi atunci când îl comparăm cu lirici din perioada mai veche, înrudiţi cu el sub aspect stilistic. Din cauza obscurităţii sale a fost comparat adeseori cu unul dintre cei mai obscuri predecesori ai săi din poezia europeană, spaniolul Gongora. într-adevăr, amândoi se aseamănă în multe detalii, ca şi în finalitatea tehnicii lor poetice (fapt pentru care traducerile spaniole din Mallarmé datând din secolul al XX-lea par foarte gongoriste. ceea ce de altfel şi urmăresc). Şi la Gongora, realul şi expresia sa normală în limbaj sunt înlăturate de o lume de reprezentări artificiale foarte îndepărtată de ele şi o structură de arabesc alcătuită din linii sintactice bogate în volute, greu de cuprins cu ochiul, din metafore şi vocabule insolite, din aluzii

117

absconse şi înnodări subiacente de concepte. Cu toate acestea, deosebirea dintre ei nu trebuie trecută cu vederea oricât de enigmatică ar fi poezia lui Göngora în sintaxă şi în perifrazele învăluitoare, ea se foloseşte de un material simbolic şi mitologic care a fost un bun comun al poetului şi al cititorilor săi. E destinată unei elite de la care poetul era îndreptăţit să aştepte o apreciere competentă a rafinamentelor stilistice alese. Acestei elite, poezia obscură i se prezintă ca o ocazie predilectă de a rezolva rebusuri culte pentru a-şi exercita spiritul. Göngora însuşi a afirmat toate acestea, aducând argumente la care au recurs dintotdeauna autorii şi teoreticienii poeziei obscure: obscuritatea apără de priviri vulgare, reprezintă o potenţare valorică, confirmă apartenenţa la o aristocraţie socială sau spirituală în cazul lui Göngora, oricum mai există încă preocuparea pentru un contact cu un public de cititori, deşi redus la număr. Tot ce e necesar în această privinţă se află într-o scrisoare a sa (în Göngora. Obras complétas, éd. Mille y Giménez, Madrid, 1943, p. 796). în esenţă, descifrarea obscurităţilor lui

Göngora cere reordonarea sintaxei şi reducerea perifrazelor la ceea ce circumscriu ele.
În cazul lui Mallarmé, aceste raporturi se prezintă cu totul altfel. Numai în prima sa perioadă, obscuritatea a avut pentru el semnificaţia de pavăză împotriva unei popularităţi nedorite (1862, în 161, p. 261 şi urm.). Mai mult încă decât versurile lui Rimbaud, lirica de maturitate a lui Mallarmé nu se adresează unui cititor existent în realitate. Dimpotrivă, ea de abia trebuie să-şi creeze -în cel mai bun caz - cititorul, adică specialistul pentru textele ei cu caracter specializat. Dezumanizarea distruge triunghiul autor-operă-cititor şi desprinde opera din ambele raporturi umane. „Impersonală, opera, din momentul în care te desparţi de ea, nu mai permite apropierea cititorului. Astfel, ea nu există decât pentru sine: creată" (p. 372). în afară de aceasta, limbajul simbolic al lui. Mallarmé e autarhic. Puţinele simboluri care nu-i aparţin - astfel: lebădă, azur, păr - fac parte din tradiţia cea mai recentă (Baudelaire), cele mai multe fiind stabilite de Mallarmé şi neputând fi înţelese decât prin el, de pildă: sticlă, gheţar, fereastră, cub. Aici. ca şi în altă privinţă, la descifrarea sintactică şi semantică nu ajută nici o tradiţie. E şi aceasta o deosebire considerabilă faţă de poezia obscură de factură mai veche. Stilul simbolic modern, care le transformă pe toate în semne ale unui altceva, nefixând totuşi acest altceva printr-o structură semantică



obligatorie, trebuie să lucreze în mod necesar cu simboluri autarhice, care rămân sustrase unei înţelegeri limitative. Şi, în sfârşit, Mallarmé deduce poezia obscură din obscuritatea existentă în fondul primordial al tuturor lucrurilor, „luminându-se doar puţin în noaptea scrierii" (p. 382 şi urm.). Or, aceasta implică afirmaţia că obscuritate nu înseamnă arbitrar poetic, ci necesitate ontologică. Desfăşurarea semantică a unui poem mallarméan poate, şi chiar trebuie să permită elucidarea. Dar aceasta se face cu preţul de a reduce polivalenţa semantică în care trăieşte poemul, în această zonă intermediară de înţelegere şi reducţie evoluează interpretul lui Mallarmé.
Diderot, Novalis, Baudelaire revendicaseră o poezie obscură. Comparate cu radicalitatea la care s-a ajuns, revendicările lor par inofensive, deşi ele iniţiaseră dezvoltarea care, începând cu Rimbaud, a atins o dată cu Mallarmé un grad de obscuritate deliberată la care, în secolul al XX-lea, nici un liric nu a mai vrut sau nu a mai putut aspira
O asemenea poezie poate fi parodiată chiar şi de poetul însuși. Adresele epistolare rimate (p. 81 şi urm.) sunt astfel de auto-parodieri ale lui Mallarmé. când un ziarist grăbit îl rugă să-i înmâneze un manuscris, el a răspuns: „Aşteptaţi măcar să mai introduc puţină obscuritate". Un vizitator care dorea să ştie dacă un anumit sonet vorbea despre amurg sau despre zori sau despre absolut, a primit riposta: „Nu, despre scrinul meu", în autoparodiere (de care nu sunt capabile decât spiritele suverane) se dezvăluie o virtute a acestei poezii obscure: disponibilitatea ei pentru joc şi conştiinţa ei de a fi provizorie. Dar prin aceasta nu e mai puţin izolată.

**<titlu> Poezie sugestivă, nu inteligibilă**

Într-o asemenea poezie, limbajul nu mai e comunicare. Comunicarea presupune comunitate cu cel căruia i se comunică. Dar limbajul lui Mallarmé nu mai e decât exprimare a sa însuși. Am amintit de mat multe ori de rolul absurdului în poezia modernă, îl întâlnim şi la Mallarmé, şi anume într-o situaţie care, exagerând lucrurile, poate fi formulată astfel: el vorbeşte pentru a nu mai fi înţeles. Această situaţie capătă un aspect mai puţin absurd, deşi nu



mai puţin anormal, dacă renunţăm la conceptul banal de înţelegere. Locul acestuia trebuie să-1 ia conceptul unei sugestivităţi infinite. Polisemia liricii lui Mallarmé are .un efect stringent asupra cititorului, pe care sonorităţile ei insolite îl captivează auditiv. Mallarmé se gândeşte la un cititor „deschis pentru multipla înţelegere" (p. 283). E adevărat că lirica sa îl îndeamnă pe cititor să continue actul productiv, pe care ea nu-1 încheie, printr-o productivitate ulterioară proprie, care evită un final în repaus, după cum îl evită şi poemul. Potenţialitatea nelimitată în care evoluează acest limbaj se extinde şi asupra cititorului numai în măsura în care îl determină pe acesta la o potenţialitate a interpretării semantice la fel de nelimitată. Cititorul va trebui mai puţin să rezolve enigme, cât să intre el însuşi în acea sferă a enigmaticului unde întrevede descifrări, fără a le încheia totuşi prematur, şi unde are chiar libertatea de a-i atribui poemului posibilităţi semantice, care poate nici nu făcuseră parte din intenţia poetului. Valéry, cel mai mare discipol al lui Mallarmé, va ajunge mai târziu la formularea: „Versurile mele au sensul care li se atribuie".
Pentru acest contact, atrofiat încă de pe atunci, cu cititorul, Mallarmé a folosit conceptul de sugestie. El provine în esenţă de la Baudelaire, care îl folosise el însuşi în legătură cu conceptul de magie, într-un eseu din 1896, Mallarmé a preconizat ca trăsătură comună a stilurilor moderne faptul că „idealismul lor refuza materialele naturale, ca şi, fiind brutală, o gândire exactă care le ordonează", pentru a nu mai fi decât sugestie pură. Aceasta

e, citim mai departe, contrariul descrierii obiective, e „evocare, aluzie" (p. 365). Iar în alt loc: „A numi un lucru înseamnă a suprima trei sferturi din plăcerea poemului, care stă în a ghici puţin câte puţin: a-1 sugera, iată visul" (p. 869). Pentru Mallarmé, ca şi pentru aproape toată lirica de după el, e semnificativ faptul că în efectul sugestiv al poeziei e păstrată singura punte spre cititor. Dar la o comuniune cu cititorul nu se mai ajunge. Sugestia nu face decât să ofere unui virtual cititor o posibilitate de a participa printr-o vibrare oarecare. Aceasta nu exclude eventualitatea ca cititorul să recunoască temele fundamentale descifrabile ale liricii mallarméene şi să le urmărească până în punctul unde se pierd în indefinit - altfel, orice interpretare ar fi lipsită de sens. Dar cunoaşterea nu mai e impusă. Izolarea poeziei obscure nu se suspendă din propria voinţă.



**<titlu> Schema ontologică**

*a) Îndepărtarea de real*

Ne-am referit până acum de mai multe ori la schema ontologică a lui Mallarmé. Ea formează fundalul propriu-zis al liricii sale de maturitate, imprimându-i poemului, ca dintr-o mare depărtare, desfăşurarea, astfel încât poemul însuşi devine actualizarea unui proces ontologic. Schema amintită ne atrage atenţia prin faptul că în diferitele poeme revin mereu aceleaşi acte fundamentale, conferind celor mai simple motive, cuvinte şi imagini o dimensiune care nu poate fi explicată prin ele însele. Probele teoretice se găsesc în Divagations şi în câteva scrisori. O critică a acestei scheme nu e necesară aici, pentru .că trebuie s-o apreciem ca simptom al modernităţii, nu ca realizare filosofică. Conţinutul ei întru totul original stă în faptul că acordă experienţelor fundamentale ale modernităţii - experienţe ale eşecului pasiunii pentru transcendenţă, ale neconcordanţei, ale discrepanţei - o interpretare ontologică şi că le readuce, dintr-o asemenea depărtare, din nou în lirică. Trebuie, însă, necontenit subliniat faptul că prin această solicitare, lirica nu-şi pierde lirismul ei. Marea artă a lui Mallarmé reuşeşte să contopească schema ontologică şi cuvântul poetic în acea zonă mediană de sonoritate vibrantă şi de plenitudine incantatorie a misterului, care a fost dintotdeauna, fie şi în proporţii mai reduse, domeniul liricii.

Din textele discutate la începutul acestui capitol a rezultat că unul din actele fundamentale ale poeziei mallarméene e dislocarea realului în absenţă. Act în care se manifestă, deocamdată, aceeaşi îndepărtare de realitate ca în teoriile lui Baudelaire şi în poezia lui Rimbaud. De altfel, el este determinat de aceleaşi motive din istoria epocii ca şi în cazul celorlalţi - motive pe care le-am discutat în capitolele precedente. Acum li se mai adaugă presiunea crescândă a literaturii naturaliste. Dar tuturor acestor motive, Mallarmé le dă o nouă amploare în profunzime. Derealizarea apare la el drept consecinţa unei incongruenţe - în accepţiune ontologică - între realitate şi limbaj.

Numeroase propoziţii cu caracter programatic confirmă scopul său artistic. „Exclude din cântecul tău realul, pentru că e vulgar" (p. 73). Un pasaj în proză conţine, în rezumat, următorul



raţionament: natura există, i se pot adăuga numai invenţii materiale, oraşe, căi ferate; dar libertatea propriu-zisă înseamnă a sesiza raporturi ascunse, în virtutea unei interiorităţi care se extinde arbitrar asupra lumii şi o simplifică; astfel, creaţia poetică înseamnă: ..a crea conceptul unui lucru inexistent" (p. 647). Eradicarea realului pozitiv şi întronarea fanteziei creative sunt conexe, în poezie, aceasta duce la un procedeu multiplu, din care face parte folosirea simbolică de alcătuiri anorganice. Ca şi la Baudelaire, metale, giuvaere, pietre preţioase devin semne ale spiritualităţii superioare naturii. De aici rolul lor în Hérodiade ca echivalenţe ale acelei trepte de distrugere a vieţii la care evoluează fecioara De aici şi afecţiunea cu care Mallarmé, în revista de mode redactată de el. La Dernière Mode, descrie luxul vestimentar şi giuvaerele. Dar cea mai virulentă derealizare are loc prin dislocarea, amintită până acum de mai multe ori, a realului în absenţă, ca şi prin evitarea univocităţii în limbaj. Un mijloc la care se recurge în acest scop e perifrază. Aici, voinţa stilistică tinzând către anularea realităţii se apropie de unele procedee specifice literaturii baroce şi variantei sale franceze, preţiozitatea. Ca şi la preţioşi, perifrază are la Mallarmé funcţia de a elibera un lucru de materialitatea sa brutală, dar şi de uzura termenului propriu. El merge însă mai departe, folosind perifrază pentru a descompune lucrul în calităţi aparţinînd unor zone interioare. Două versuri din Hérodiade sună: „Aprinde luminările, unde ceara plînge la foc domol şi în aurul van o lacrimă străină". Este o perifrază care se referă la luminări. Dar aceste lucruri limitate sunt copleşite de raporturi simbolice multiple: plînsete, vanitate, înstrăinare. Aceste raporturi formează conţinutul propriu-zis al versurilor; ele nu se mai referă de fapt la lumînări, ci la situaţia interioară a vorbitoarei şi, dincolo de aceasta, la temele fundamentale ale lui Mallarmé.

**<titlu> Schema ontologică**

*b) Idealitatea, absolutul, neantul*

Îndepărtării de realitate îi corespunde apropierea de o idealitate. Astfel, Mallarmé pare să atingă uneori moduri de gândire platonice. O propoziţie în proză ar putea fi interpretată astfel:

122

„Transpunerea divină, în virtutea căreia omul există, decurge de la fapt la ideal" (p. 522). Această direcţie de jos în sus prezintă, însă, un caracter foarte neplatonic, acela că „idealul" (desemnat oricum printr-un cuvânt foarte vag) nu are existenţă metafizică. Toate celelalte denumiri pozitive ale idealităţii rămân la fel de neprecise. La un concept mai precis se ajunge abia prin denumirea negativă: le néant. E pasul următor şi extrem în direcţia pe care am urmărit-o, începând cu Baudelaire, sub formula de „transcendenţă goală".
Nu putem să demonstrăm aici în amănunt, pe ce căi a ajuns Mallarmé la acest concept al neantului. Nu putem lua în consideraţie nici influenţele posibile, deşi greu de explicat, din filosofia germană (Hegel, Schelling, poate Fichte) şi din teologia negativă. Abia dacă putem indica unele puncte de reper. E izbitor modul în care, începând din 1865, Mallarmé introduce cuvântul „neant" în acele pasaje ale poemelor sale ale căror teme corespunzătoare fuseseră enunţate în textele anterioare prin cuvinte ca „azur", „vis", „ideal", într-o scrisoare din ianuarie 1866 spune: „Neantul e adevărul". Un text principal îl reprezintă fragmentele amintite din Igitur (1869). Ele arată rolul complementar al celor două concepte, „absolutul" şi „neantul". Primul denumeşte o idealitate în care toate „hazardurile" empiricului sunt anulate. Pasul spre absolut duce peste „absurd" (a se observa revenirea acestui termen fundamental al modernităţii şi la Mallarmé), - anume peste abandonarea obişnuitului, naturalului, vitalului. Dar absolutul însuşi -care e numit astfel, pentru că trebuie desprins de timp, loc, obiect -, o dată realizată această desprindere, se numeşte neant; existenţa pură şi neantul pur devin identice (ca la Hegel). Igitur, figura alegorică din titlu, coboară către mormintele de lângă mare, ia cu sine fiola de venin „conţinând picătura de neant care mai lipseşte mării"; dă cu zarurile, şi când zarurile s-au oprit, s-a sfârşit timpul, şi o dată cu el tot ce este în timp; viaţa, dar şi moartea; rămâne spaţiul gol, absolut, neantul.
Mallarmé e destul de precaut pentru a nu se avînta în speculaţii asupra neantului. De aceea şi noi trebuie să ne abţinem de la orice speculaţie. Trebuie, însă, apreciat rolul eminent pe care îl joacă acest concept în lirica sa şi subliniat faptul că într-una din culminaţiile poeziei modeme, conceptul care dintre toate reprezintă negativul absolut se face auzit cu atâta insistenţă.
Desigur, trebuie să atragem atenţia asupra erorii că neantul ar fi folosit aici în sens calificativ, ca de pildă în nihilismul moral.

123

E un concept ontologie de origine întru totul idealistă. Ceea ce îl preocupă pe Mallarmé e insuficienţa oricărui dat real. Numai o gândire idealistă e capabilă să cunoască realul ca insuficient Dacă însă suficientul sub aspect ideal cu care se compară datul e înălţat atât de sus, încât nu-1 mai atinge nici o determinare, şi rămâne astfel nedeterminare pură, el va trebui în mod necesar să se numească neant. Din încercările lui Baudelaire privind idealitatea goală, Mallarmé preia în neantul astfel înţeles atribuţia unei forţe stringente a înaltului, copleşind spiritul ca o năpăstuire. Din destinul general al modernilor de a nu mai avea ca fond originar nici o credinţă şi nici o tradiţie, se naşte voinţa nu numai de a lăsa gol înaltul (cum făcuseră Baudelaire şi Rimbaud), ci şi de a-1 radicaliza în neant Nihilismul lui Mallarmé poate fi înţeles ca procedare consecventă a unui spirit care elimină orice dat, pentru a-şi satisface libertatea sa creativă. Se poate vorbi despre un nihilism idealist El decurge dintr-o hotărâre aproape supraomenească a abstracţiunii, aceea de a gândi absolutul ca esenţa pură (desprinsă de toate conţinuturile) a existenţei, şi de a-i apropia în mod experimental o poezie în care limbajul însuşi conferă neantului exact atâta prezenţă cât permite distrugerea realului.
Schema ontologică
c) Neantul şi limbajul
Problema ontologică esenţială a lui Mallarmé priveşte, însă, raportul dintre neant şi limbaj. E problema existenţială a poetului, în răspunsurile sale revin resturi ale ideii eline a logosului, fără să fie totuşi vizibil vreun contact cu gîndirea elină. E întru totul posibil ca. în această privinţă, Mallarmé să fi gîudit autonom şi să fi dus la împlinire sugestii venite din teoria romantică a limbajului - neştiind că acestea erau un ecou, deşi foarte îndepărtat, al gândirii lingvistice eline, în mai 1867 îi scrie lui Cazalis: „Sunt acum impersonal, nu mai sunt Stéphane, aşa cum 1-ai cunoscut, ci o facultate a universului spiritual de a se contempla şi dezvolta pe sine, şi anume datorită a ceea ce fusese eul meu. Nu mai pot să-mi asum decât dezvoltările absolut necesare, pentru ca în acest eu

124

universul să-şi găsească identitatea". Formularea e întrucâtva neglijentă. Totuşi, sensul ei pare să fie clar: eul empiric e înlocuit de un eu impersonal, acesta fiind locul în care „universul" ajunge la identificarea sa spirituală.

La care se adaugă o propoziţie din anul 1895: „Unei rase, a noastre (= umanităţii), i-a revenit această onoare de a împrumuta viscere spaimei pe care o are de sine, altfel decât conştiinţa umană, metafizica şi claustrala identitate" (p. 391 ). în limbajul învăluitor al imaginilor din această propoziţie îşi găseşte o completare afirmaţia din scrisoarea citată mai sus. Amândouă conţin ideea că în om, în măsura în care e spirit şi deci limbaj, se împlineşte existenţa absolută, ajungând aici, şi numai aici, la naşterea ei spirituală. Absolutul, conceput ca neant, invocă limbajul - logosul („le verbe") -, pentru a-şi afla în el locul epifaniei pure.
Pornind de la această idee, pe care Mallarmé nu o exprimă frecvent (dar oricum o exprimă), se luminează multe enigme ale poeziei sale. Astfel, înainte de toate, dislocarea în absenţă a concretului, a oricărei realităţi ca atare. Această dislocare înseamnă cu mult mai mult decât condamnare artistică a realităţii. Ea vrea să fie un proces cu semnificaţie ontologică, acela prin care limbajul conferă lucrului absenţa care îl echivalează categorial cu absolutul (neantul) şi care face posibilă prezenţa cea mai pură (liberă de orice concreteţe) în cuvînL Ceea ce obiectiv e distrus prin limbaj, care îi exprimă absenţa, îşi capătă tot în limbaj, prin numirea sa, existenţa spirituală.
E motivată astfel pe cale ontologică hegemonia modernă a cuvântului, dar şi a fanteziei nelimitate. Cuvântul, în această accepţiune, e actul de creaţie al spiritului pur. O consecinţă a caracterului său absolut este că nu mai ţine seama de realul empiric, ci, dimpotrivă, că se poate abandona mişcărilor sale proprii. Decisiv este că Mallarmé nu dă acestor mişcări înţelesul unei subiectivităţi oarecare, ci, dimpotrivă, al unor evenimente ontologice care îşi au necesitatea lor autonomă Cu toate acestea, şi Mallarmé poate numi spiritul absolut „fantezie", dar şi „vis". Ambele denumiri au fost folosite cu mult înaintea lui, aproape cu aceeaşi valoare, pentru libertatea creativă. Pentru noi, faptul că apar şi la Mallarmé e important în măsura în care din ele se poate deduce calea pe care a străbătut-o conceptul de fantezie de la sfârşitul secolului al XVIII-lea şi ponderea cu care a fost transmis secolului al XX-lea. A se compara ceea ce am spus despre acest concept mai sus, în



legătură cu Rousseau. Diderot. Baudelaire, Rimbaud. Aceşti autori instaurează fantezia din ce în ce mai hotărît ca forţă superioară realităţii, ba chiar ca forţă dictatorială. Mallarmé o ridică la o treaptă şi mai înaltă, înţelegînd-o ca locul revendicat de fiinţa absolută pentru existenţa sa spirituală. Consecvenţa cu care toate acestea continuă fazele anterioare e surprinzătoare, confirmând din nou unitatea structurală a poeziei moderne şi a gândirii modeme asupra poeziei. Apoi, conceptul mallarméan al fanteziei legitimează încă o dată trăsătura fundamentală a unei astfel de poezii: distrugerea realităţii, încă înainte de a fi găsit motivarea ontologică, Mallarmé şi-a revendicat această trăsătură, într-o scrisoare din 1867, către Lefebure, el afirmă că opera şi-a creat-o numai prin eliminare, coborând din ce -în ce mai adînc în experienţa „tenebrelor absolute" - pentru a conchide, invocîndu-1 pe Dante: „Distrugerea a devenit Beatricea mea".
Un cuvânt preferat al lui Mallarmé pentru dislocarea realului e: abolition, anulare, suspendare, în apropierea sa întâlnim cuvinte înrudite: lacună, alb, gol, absenţă. sunt cuvintele-cheie negative ale poeticii şi poeziei sale ontologic determinate. Un altul, aparent pozitiv, e: floare, apărând adeseori şi sub formă variată, ca nume particulare de flori (trandafir, crin etc.). El desemnează simbolic limbajul ca distincţie esenţială a omului. „Cultul cuvântului înseamnă glorificarea intimităţii însăşi a rasei în floarea sa, vorbirea" (p. 492). Or, factorul suprem al limbajului e poezia. Şi acum pasajul esenţial: „La ce bun a transpune un fapt al naturii în aproape dispariţia sa fremătătoare prin jocul cuvântului; decât pentru că din el emană, nestânjenită de o rechemare apropiată sau concretă, noţiunea pură. o floare; muzicală se înalţă - cea absentă din toate buchetele" (p. 368). După cele arătate până acum, propoziţia aproape că nu mai necesită explicaţie, încă o dată ea interpretează poezia ca pe o distrugere a concretului, completând aceasta prin ideea că o asemenea distrugere are loc, pentru ca în cuvânt lucrul să devină „idee pură", entitate spirituală. Dar această idee nu poate exista nicăieri în afara cuvântului creat de poezie, fapt pentru care floarea e „cea absentă din toate buchetele". Notăm că şi această propoziţie, împreună cu aceea din Rimbaud citată mai sus (p. 78 şi urm.), a figurat în catalogul expoziţiei Picasso, Paris, 1955. Poezia devine o activitate care, foarte singuratică, îşi proiectează jocul oniric şi muzica magică într-o lume anihilată. Ceea ce exprimă poezia în ultimele ei straturi semantice sunt figuri şi tensiuni abstracte, într-o infinită polivalenţă semantică. De aceea



şi la Mallarmé apare conceptul de arabesc, pe care 1-am întâlnit încă la Baudelaire, acum însă sub forma lărgită de ..arabesc total", care imediat după aceea se va numi din nou „încifrare tăcută" (p. 648).

**<titlu> Ses purs ongles (interpretare)**

În 1887, Mallarmé a redactat versiunea definitivata unui sonet fără titlu începând cu: Ses purs ongles... (p. 68). îl citâm aici pentru a ilustra acel procedeu al liricii sale care, negând obiectiv, creează în limbaj. Prima versiune

(1868), deşi întrucâtva diferită ca formulare, are aceeaşi succesiune a temelor şi motivelor ca şi versiunea finală. Mallarmé o comentase la timpul respectiv într-o scrisoare către Cazalis (18 iulie), din care spicuim: „Desprind sonetul dintr-un studiu proiectat despre cuvânt... E alcătuit, pe cât se poate, din alb şi negru şi se pretează la un acvaforte de vis şi gol. De pildă: o fereastră deschisă, nocturnă; o cameră fără nimeni în ea; o noapte făcută din absenţă şi întrebare; fără mobile, cel mult păreri de console incerte, cu o oglindă muribundă, atârnând în fundal, care, reflectând astral şi de neînţeles Ursa Mare, leagă acest cămin părăsit cu cerul". Comentariul rămâne valabil şi pentru ultima versiune. Ea sună astfel:

Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx
L'Angoisse, ce minuit, soutient, lampadophore,
Maint rêve vespéral brûlé par le Phénix
Que ne recueille pas de cinéraire amphore

Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,
Aboli bibelot d'inanité sonore,
(Car le maître est allé puiser des pleurs au Styx,
Avec ce seul objet dont le Néant s'honore).

Mais proche la croisée au nord vacante, un or
Agonise selon peut-être le décor
Des licornes ruant du feu contre une nixe.

Elle, défunte nue en le miroir, encor
Que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe
De scintillations sitôt le septuor.

127

Unghiile-i pure foarte sus dedicându-şi onixul.
Spaima, în acest miez de noapte, susţine, purtătoare de făclie,
câte un vis vesperal ars de Fenix,
pe care nu le-adună nici o urnă cinerară

Pe vitrine, în salonul gol: nici o inflexiune,
abolită jucărie de inanitute sonoră
(căci Maestrul s-a dus să scoată plânsete din Stix,
cu acest singur lucru cu care Neantul se făleşte).

Dar aproape de fereastra deschisă către nord,
un aur agonizează poate de-a lungul decorului
de inorogi vărsându-şi focul împotriva unei nixe,

Ea, nor stins în oglindă, pe când,
în uitarea închisă în ramă, se fixează
curând septuorul de scânteieri.

În original se aud rime de o atracţie incisivă, bizară. Ciudat (aproape de neechivalat în traducere) e materialul lexical, de provenienţă elină în parte, dar care nu a fost introdus cu scopul unei eventuale culori locale, ci pentru a învesti textul cu o deconcertantă potenţa lingvistică. Ce anume apare? în primul rând spaima, cu câteva atribute. E drept că apare ca un fel de figură alegorică, dar e lipsită ea însăşi de viaţă. Ea domină ca o entitate întreg poemul. Mai departe avem: noaptea, o încăpere goală, o oglindă, o fereastră deschisă, un aur care se stinge. Dar există şi altele, deşi numai în limbaj. „Visul de seară" e „ars", nu e cules de vreo urnă; „ptyx" se numeşte „nici un ptyx", şi apoi urmează versul semnificativ, care califică acest lucru anulat drept neînsemnat în sine („jucărie"), drept inexistent altfel decât ca sonoritate, deşi se reduce la o sonoritate vană, adică insuficientă „Maestrul" (care?) a plecat, luând cu el acel obiect despre care se spune că neantul „se făleşte" cu el: neantul îşi dobîndeşte fala tocmai în lucrul anulat, care, deoarece nu există, se naşte pur în cuvântul care îl numeşte. Nixa din strofa a treia e „nor stins". Dintre lucrurile ce rămîn prezente, fereastra şi oglinda sunt simboluri mallarméene pentru privirea în infinitul transcendenţei. Celelalte sunt supuse anulării o dată cu naşterea lor în limbaj, în ansamblul textului se înfăptuieşte o stingere, însoţind trecerea din prezenţă în absenţă. Aflăm apoi la sfârşit că scînteierea stelelor se opreşte „curînd": timpul, în primele două strofe o prezenţă abia mişcată, va trece în

atemporalitate; el abia devine. Poemul nu



poate şi nu vrea să abordeze absolutul decât la modul viitor şi ipotetic, după cum nici absenţele (neantul) nu le poate aborda decât enigmatizând sensul. Dacă ar vrea să-şi integreze pe deplin absolutul atemporalităţii şi dezobiectualizării, nici nu ar putea să existe ca poem, - nu ar mai fi atunci decât o tăcere, o pată goală. Limbajul se opreşte la extrema limită la care mai e posibil ca prin anularea lucrurilor, chiar înlăuntrul cuvântului care le neagă să fie creat spaţiul în care să poată pătrunde neantul. Aici, pătrunderea lui e însoţită de spaimă. Ea este aceea care se poate extinde, îmbinând puţinele lucruri rămase, făcându-le înfricoşătoare şi sporindu-şi propriul ei caracter înfricoşător prin absenţa celorlalte lucruri. Dar toate acestea sunt opera limbajului; ceea ce se petrece în el, nu se poate petrece în nici o lume reală.

**<titlu> Disonanţa ontologică**

Or, trebuie observat că până aici, străduindu-ne să-1 apropiem pe cititor de acest autor dificil, am armonizat structura gândirii sale întrucâtva mai mult decât corespunde realităţii. Pentru că structura aceasta e străbătută de o fisură. E aceeaşi pe care am putut-o recunoaşte la Baudelaire şi Rimbaud: fisura dintre limbaj şi idealitate, dintre voinţă şi putinţă, dintre aspiraţie şi ţel. Dar acum şi această fisură e motivată ontologic, în efortul lui Mallarmé de a găsi o asemenea motivare putem vedea un indiciu al profunzimii acestei fisuri. Astfel, ideea corespunzătoare şi manifestarea ei în poem se dovedesc a fi un alt simptom al spiritului modern, şi anume al acelei caracteristici a sa pe care am denumit-o în mai multe rânduri hegemonia disonanţei. Mallarmé a transformat-o în disonanţă ontologică.
Poemele sunt străbătute de cuvinte ca: stâncă, naufragiu, înec, cădere, noapte, zădărnicie. sunt cuvinte-cheie ale eşuării. Dar eşuarea poate să se exprime şi fără aceste cuvinte, doar prin acţiunea simbolică a poemului. Ea are un dublu caracter: o eşuare a limbajului faţă de absolut (o numim, pentru simplificare, eşuarea subiectivă), şi alta, obiectivă, a absolutului faţă de limbaj.
Pentru cea dintâi am adus mai multe exemple. Le vom completa aici pe scurt. Una din propoziţiile din Igitur sună: „Profer



cuvântul pentru a-1 arunca din nou în inanitatea sa" (p. 451). în alt loc citim: ,.că toate, vehicul sau aşezare, oferite deocamdată idealului, îi sunt contrare", iar imediat după aceea e vorba despre „contaminarea reciprocă a operei şi a mijloacelor" (p. 371). Tocmai pentru că tinde atât de sus, planul ideal al operei scoate în evidenţă eterna umilinţă a limbajului, care la rândul ei împiedică desăvârşirea planului sublim. Trecând dincolo de Igitur, conceput anterior, opera târzie *Un coup de dés* (eu punerea în pagină contra-punctică) are ca temă faptul că nu se poate ajunge nici la neant, deoarece gândirea nu reuşeşte să scape de „hazarduri" (ale limbajului şi ale timpului); omul e numit „prinţ amar al stâncii" (p. 469). Temut ca o culme a ininteligibilităţii, poemul Prose pour Des Esseintes (p. 55), o poetică versificată, poate fi abordat pornind de la această temă a insuficienţei limbajului1. Primele zece strofe cuprind invocaţia către poezia încordată spre un ţel sublim şi gravitează în jurul posibilităţii creării ei. Apoi arcul coboară: opera nu e în stare decât să surâdă ţelului ei, dar nu şi-1 atinge; „spiritul luptei" imanent operei (prin el înţelegându-se disonanţa dintre voinţă şi ţel) trebuie să se perpetueze ca dureroasa conştiinţă a faptului că „acea ţară există" (ţara idealităţii) şi că va impune mereu poeziei să se înalţe spre ea, dar şi să naufragieze — cu singurul câştig, e drept, că însuşi naufragiul e chezăşia invizibilei existenţe a idealităţii.
Toate acestea se mai menţin, de fapt, pe linia baudelairiană, deşi cu o completare ontologică. Acum însă intervine o completare cu totul diferită. La Mallarmé, dezumanizarea a devenit atât de extremă, încât ultima origine a poeziei şi gândirii e transpusă în afara omului, în existenţa absolută. O dată cu aceasta, ca sub o constrângere, el trebuia să conceapă — logic şi poetic - disonanţa spiritului modern şi ca o însuşire a însăşi existenţei absolute. Cu şi mai multă vigoare decât în celelalte teme ale sale, Mallarmé a înlocuit astfel un contact posibil între om şi transcendenţă prin absenţa totală a contactului. Nu numai limbajul e insuficient atunci când trebuie să dea naştere spirituală absolutului. Absolutul nu se poate apleca nici el decât în măsură insuficientă spre limbaj.

<nota>
1 Pentru că titlul a dat multă bătaie de cap, notăm că „Prose" se referă la „prosa" din latina bisericească, însemnând între altele „imn". Cu aceasta se acordă faptul că poemul e scris în catrene imnice. În cea de-a doua strofă apărând chiar cuvântul „hymne" (n. a.).
</nota>

130

Ambii poli, limbajul şi existenţa absolută, sunt supuşi legii eşuării. E drept că pentru Mallarmé poezia rămâne suprema posibilitate în limitele insuficienţei. Dar prin disonanţa ontologică, ea atinge şi un dezastru maxim. Ceea ce reuşeşte în acest poem este cuvântul care denumeşte contactul eşuat între absolut şi om. El îl exprimă într-un mod foarte liniştit

Vom încerca s-o demonstrăm printr-o scurtă relatare a altor două poeme. Primul e intitulat Autre Éventail (p. 58). Are loc un dublu eveniment, obiectual şi spiritual. Primul e cât mai simplu cu putinţă: un evantai deschis e mişcat şi apoi închis. Dar evenimentul este identic cu cel spiritual; se poate spune la nevoie că îl simbolizează Anume: în evantai trăieşte „deliciul pur, fără cale" spre înalt, spre idealitatea care se lărgeşte infinit. Dar „spaţiul" – reprezentând idealitatea - „se înfioară ca un mare sărut, care, rătăcit pentru că nu se naşte pentru nimeni, nu poate să ţâşnească, dar nici să se resemneze". Şi absolutul suferă din cauza izolării; „sărutul" său nu găseşte spiritul care trebuia să-1 primească. De aceea evantaiul se închide. Dar şi voinţa care tinde spre înalt eşuează, se repliază asupra sa, nu păstrează decât „râsul înmormântat", conştiinţa dublei eşuări. atât rămâne: „ţărmuri trandafirii stagnând pe serile de aur" - luciul absolutului. El rămâne în dublul sens al cuvântului: nu înaintează, nu devine niciodată lumină plină; dar rămâne şi ca eternizare prin cuvântul care a încercat imposibilul, în cuvânt, deşi e insuficient, neantul cu propria sa izolare îşi află un loc provizoriu. Limbajul simbolic al ultimei strofe o exprimă astfel: „Acesta e, zborul alb închis, pe care tu îl sprijini de focul unei brăţări". Acest poem frumos, obscur, e străbătut de o adâncă resemnare.

Al doilea exemplu e sonetul Petit Air II (p. 66). Topica lui e contorsionată; sfidând structura analitică a sintaxei franceze, aşază adverbul, verbul, apoziţia înaintea subiectului gramatical, subliniind astfel că ele exprimă principalul. La prima lectură s-ar părea că „arieta" nu exprimă altceva decât o idilă dureroasă, atât de perfect a reuşit Mallarmé să suprapună actul ontologic şi procesul figurat O voce „de neîmblânzit" răsună din înalt, pasionată şi tăcută, invocată şi pierdută. Răsună în aceeaşi clipă în care se înalţă „speranţa mea" (voinţa spre absolut). E vocea „păsării pe care în viaţă încă o dată n-o mai asculţi" - vocea absolutului. Dar cu tot avântul ei rămâne tăcută, nu ajunge la nimeni. Din, nou deci, izolarea absolutului.

131

Apoi se spune: izbucneşte un suspin, stingându-se în îndoiala dacă a pornit din pieptul meu sau al păsării -dacă e suspinul meu. pentru că eu nu i-am auzit vocea, sau al ei, pentru că nu a ajuns până la mine. Ceea ce rămâne după această de asemenea dublă eşuare e pasărea care „zace sfâşiată pe vreo cărare", - absolutul care nu a ajuns la deplina existenţă spirituală. Dar conţinutul expresiv e vag, e mai curând o presimţire că toate ar putea să fie altfel, decât certitudinea că aşa sunt cu adevărat, în această culme supremă a poeziei sale, Mallarmé nu riscă un mesaj univoc. El nu riscă decât o acţiune simbolică cu posibilităţi semantice multiple. E tot o eşuare - o eşuare deliberată. Pentru că numai cântecul aluziv, cu voce scăzută, poate feri tragedia, aproape de neconceput, a existenţei, să fie consumată şi uitată printr-o înţelegere limitativă.

În 1812, Jean Paul scria în a sa Vorschule der Ästhetik despre „actualul spirit al epocii care „în loc să imite natura" distruge egolatru lumea şi universul, numai ca să-şi creeze spaţiu liber în neant". Propoziţia, care se află în capitolul despre „Nihilistă poetici", pâre o previziune a poeziei moderne, prin urmare şi a lui Mallanne — după cum personajul Roquairol din Titan îl anticipează pe Baudelaire. Deosebirea e însă că la Mallarmé „egolatria" e înlocuită de o independenţă ontologic motivată a spiritului. Oricum am judeca această motivare, demnă de apreciat rămâne onestitatea cu care acest om liniştit, plin de abnegaţie, a meditat şi a realizat artistic situaţia negativă destinată poeziei moderne în toate consecinţele ei. în mod necesar, o asemenea lirică va fi dificilă şi obscură. Dar o justificare a existenţei sale stă în consecvenţa ei interioară.

**<titlu> Ocultism, magie şi magie a limbajului**

Mallarmé a manifestat un viu interes pentru literatura ocultistă. Prin intermediul unor prieteni cunoscuse scrierile lui Eliphas Lévi (= Abbé Constant). A fost în corespondenţă cu V. E. Michelet care răspândea doctrinele oculte din Antichitatea târzie, puse în circulaţie sub numele lui Hermès Tiïsmegistos, folosind pentru ele denumirea de „hermetism" şi recomandând aplicarea lor la poezie, (încă şi astăzi „hermétisme" are în Franţa sensul preponderent de

132

ocultism, alchimie etc.). Mallarmé a consimţit la această aplicare, într-un eseu intitulat Magie, el scrie: „între vechile procedee şi sortilegiul ce va rămâne poeziei există o paritate secretă"; de aici, poezia înseamnă: „a evoca, într-o umbră voită, obiectul tăcut, prin cuvinte aluzive, niciodată directe", iar poetul e „vrăjitor de litere" (p. 399 şi urm.). Urmează apoi concepte ca zână, mag, charme (în sensul latinesc al cuvântului, de formulă magică;

acelaşi pe care, mai târziu, îl va avea în vedere Valéry eu Charmes, titlul culegerii sale de versuri), într-o scrisoare e vorba de „alchimiştii, predecesorii noştri". Desigur, în toate acestea se exprimă mai mult convingerea că există o corespondenţă între poezie şi magie decât, eventual, o reală apartenenţă la cercuri ocultiste. Oricum însă, această convingere, afirmată şi de alţii înaintea lui, a căpătat la Mallarmé un caracter mai auster. Şi Mallarmé împărtăşeşte aspiraţia poeziei moderne de a lega o înaltă reflexivitate poetică de straturile magico-arhaice ale sufletului. Magia lingvistică a versurilor sale formează mediul cel mai adecvat pentru a exercita, în combinaţie cu obscuritatea conţinuturilor. acea sugestie pe care el însuşi doreşte să o substituie simplei inîeligibilităţi.
Magia limbajului se poate manifesta în forţa sonoră a versurilor, dar şi într-un impuls al cuvintelor care direcţionează poezia. E celebră formula lui Mallarmé: „Poetul cedează iniţiativa cuvintelor, mobilizate prin ciocnirea inegalităţii lor" (p. 366). O altă propoziţie sună astfel: „Ritmul Infinitului rezultă, ca la un joc întrebător al degetelor pe clapele clavirului de cuvinte, o dată cu folosirea cuvintelor apte. cotidiene" (p. 648). După cum el însuşi a recunoscut. Mallarmé şi-a scris multe din poemele sale sub impulsul limbajului, sau a transcris primele versiuni supunându-se într-o mai mare măsură acestui impuls. Un poem amintit mai sus începe cu: „O si chère de loin et proche et blanche..." (p. 61). Versul conţine două determinări ale distanţei (loin, proche) şi, în acelaşi elan, o determinare de culoare (blanche). E ca şi cum elanul ar vrea să cuprindă o mai largă reprezentare spaţială. Dar intervine altceva, ce nu mai are nimic comun cu spaţiul. „Blanche" nu aparţine unui şir de reprezentări ordonat obiectiv. Pentru că ceea ce acţionează nu e un asemenea şir, ci limbajul însuşi. Originea lui „blanche" e în sunetul eh din „chère" şi „proche", care se extinde ca sunet autonom şi suscită un cuvînt care să-1 satisfacă. Este un mic exemplu pentru multe altele despre care nu este nevoie să discutăm aici. Putem însă atrage atenţia



asupra faptului că versurile marcant sonore ale lui Mallarmé - până şi în cazurile în care nu recurg la eufonie, ci la sunete incisive - au o putere insistentă care se fixează în memorie, chiar dacă semnificaţia lor se sustrage. Ceea ce confirmă observaţia lui Valéry că memoria sa lamentabilă, care îi interzicea orice învăţare pe de rost, a putut reţine tocmai „versurile stranii" ale lui Mallarmé. Experienţa se poate extinde la numeroşi poeţi ai secolului al XX-lea şi constituie uneori singurul criteriu pentru a aprecia dacă un poem are valoare sau nu.
Poésie pure
în acest context trebuie să ne referim din nou, în treacăt, la conceptul de poésie pure. Ocazional, el a fost folosit de Sainte-Beuve, Baudelaire şi alţii. Apare şi la Mallarmé, în secolul al XX-lea, el desemnează o doctrină poetică ce se revendică de la Mallarmé (şi de la „simboliştii"). Sensul i-1 putem deduce din semnificaţia cuvintelor „pur" şi ..puritate", frecvente la Mallarmé. Ele înseamnă întotdeauna „pur de ceva". sunt concepte privative, ca şi la Kant, care numeşte pure acele reprezentări „în care nu se află nimic din ceea ce ţine de percepţia senzorială". când Mallarmé numeşte un lucru pur, se referă la puritatea lui esenţială, libertatea sa de adaosuri supărătoare. Ceea ce puritatea poate însemna pentru ansamblul liricii sale rezultă dintr-o scrisoare din 1891: ,.a mistui şi consuma lucrurile în numele unei purităţi centrale". Deci, condiţia purităţii poetice e dereificarea. Şi toate celelalte caracteristici ale liricii moderne se concentrează în acest concept, aşa cum l-a folosit Mallarmé şi cum 1-a transmis posterităţii: făcând abstracţie de materialele experienţei cotidiene, de conţinuturile didactice sau cu vreo altă finalitate, de adevărurile practice, de sentimentele comune, de beţia inimii. Prin degajarea de asemenea elemente, poezia devine liberă pentru a lăsa să acţioneze magia limbajului, în jocul puterilor limbajului care acţionează în zonele inferioare şi superioare funcţiei de comunicare îi reuşeşte sonoritatea stringentă, eliberată de sens, conferind versului forţa unei formule magice. Ca şi predecesorii săi, Mallarmé a vorbit deseori despre apropierea dintre poezie şi muzică. Unele din



formulările sale au servit ulterior la definirea „poeziei pure". Astfel, A. Berne-Joffroy scria în 1944: „Poésie pure e momentul sublim în care, în mod armonios, propoziţia îşi uită conţinutul. E versul care nu mai vrea să spună, ci doar să cînte" (273, p. 202). Dar la Mallarmé nu trebuie să înţelegem prin muzică doar eufonia limbajului. Ea înseamnă, dimpotrivă, o vibrare şi a conţinuturilor intelectuale ale poeziei şi a tensiunilor sale abstracte, perceptibilă mai degrabă pentru urechea interioară decât pentru cea exterioară De altfel, conceptul de poésie pure se integrează consecvent în ansamblul liricii mallarrnéene. în semnificaţia sa privativă, el reprezintă în teoria poeziei echivalentul neantului în jurul căruia gravitează. Dincolo de Mallarmé, el îşi păstrează valabilitatea pentru orice lirică ce nu mai urmăreşte să fie sensibilitate şi reacţie primară la conţinuturi pământeşti, ci joc al limbajului şi al fanteziei.
Fantezie dictatorială, abstracţiune şi „privire absolută"
în capitolele anterioare am vorbit adesea despre fantezia dictatorială. Şi la Mallarmé putem vorbi despre ea, şi la el imaginile ei înlocuiesc o realitate care nu-1 mai interesează pe artist în ordinile ei obiective. La el, fantezia procedează cu mult mai liniştit decât în poezia lui Rimbaud. Dar acţiunea ei liniştită are ponderea unui act

motivat ontologic. Ca şi la Novalis şi Baudelaire, în sfera ei de semnificaţie apare conceptul de abstracţiune. „Strict imaginativ şi abstract, deci poetic", sună o ecuaţie semnificativă (p. 544), în care „poetic", conform sensului elin al cuvântului, înseamnă şi „creativ", „productiv". Dar alături de el mai apare un alt concept: regard absolu, privire absolută. Ce se înţelege prin aceasta reiese din eseul Ballets (189I). Acolo citim: „Dansatoarea nu este o femeie ce dansează; ea nu e o femeie, ci o metaforă ce rezumă unul din aspectele elementare ale formei noastre: spadă, cupă, floare etc.; iar ea nu dansează, ci sugerează printr-un scris al trupului ceva pe care un text nu 1-ar putea reda decât în mod greoi" (p. 304). A privi la o dansatoare înseamnă deci a întrevedea prin apariţia ei empirică forme primordiale. O asemenea viziune e rezultatul unei „priviri impersonale, scânteietoare, absolute" (p. 306).

135

Formularea e aparent platonică. Dar sfârşitul eseului suna astfel: „Dansatoarea îţi dăruie, prin vălul din urmă care mereu rămâne, nuditatea conceptelor sale, şi va scrie tăcută viziunea ta, în felul unui semn, care este ea". Ideea se termină foarte neplatonic în subiectul care vede. El nu percepe forme primordiale obiective, ci formele primordiale ale propriului spirit; proiectându-le în fenomene, le transformă în semne ale acestuia din urmă. Fenomenele, golite de empiria lor, sunt biruite de privirea absolută, care se îndreaptă spre propriul ei purtător, neputându-le folosi decât ca ideogramă arbitrară a mişcărilor acestuia. Eseul despre balet e justificarea cea mai energică de până atunci a poeziei nelimitat creative. ..Privirea absolută" poate fi reţinută deci ca o formulă-cheie pentru poezia abstractă a lui Mallarmé şi a urmaşilor săi. dar şi pentru pictura abstractă care înlocuieşte obiectele printr-o structură tensională de linii, culori şi forme pure.
În măsura în care mai atinge lumea aparentă, poezia lui Mallarmé o regrupează şi o sustrage ordinii normale a spaţiului şi a timpului. Aici apare - cu toată deosebirea esenţială a motivării - afinitatea structurală cu Rimbaud. Mai aducem şi alte câteva exemple, întâmplarea că pe stradă zboară pălării negre se transformă în: ..strada expusă zborului negru al pălăriilor" (p. 65); strada trece înaintea evenimentului, iar acesta, generalizat la rândul său în „zbor negru" (în plus, o contopire ireală de culoare şi mişcare), trece înaintea pălăriilor; o privire normală ar percepe mai întâi pălăriile - or, aici ele apar, ca faptul cel mai accidental, la sfârşit. Şi lui Mallarmé îi place să combine lucrurile eterogene, amintind astfel de tehnica de inserţie a iui Rimbaud, pe care am descris-o mai sus. începutul eseului Plaisir sacré (şi eseurile sale sunt poezie) are un conţinut expresiv care, tradus în limbaj normal (şi ca atare, bineînţeles, alterat), ar suna astfel: toamna, parizienii se întorc de la vânătoare, se duc la teatru, se lasă fermecaţi de muzică. De fapt. textul spune: vântul zoreşte la întoarcerea dinspre zare în oraş; cortina se ridică deasupra magnificenţei părăsite a toamnei; fluturarea digitaţiei care suspendă frunzişul se oglindeşte în bazinul orchestrei (p. 388). A se observa cum toamna ajunge să-şi spună cuvântul abia printr-o transpunere metaforică, şi anume acolo unde e vorba despre teatru („cortină") si dirijor („digitaţie"), îmbinate, cele două domenii, toamna şi teatrul, formează o unitate care. desigur, e mai mult decât o simplă metaforă. Supraordonarea, vizibilă şi aici. a detaliului faţă de întreg, a accidentalului faţă de

136

temă, e o altă caracteristică - şi de mare viitor - a stilului ireal. Un înger cu spada goală e numit, expresia concentrându-se asupra atributului spadei: „Un înger în goliciunea spadei sale" (p. 28). Mallarmé vorbeşte despre un grup de dansatoare, dar nu despre figuri, ci despre ..palori evazive de muselină dezvăluind un zâmbet şi braţe deschise către opintirea tristă a ursului" (p. 277); dansatoarele apar doar printr-o însuşire parţială, iar în aceasta e inserată însuşirea parţială a altei fiinţe - inserţie atât de reuşită, încât distingem cu greu despre ce este vorba de fapt, anume un clovn. Accidentele sunt desprinse de figuri şi îmbinate în formaţii ireale. Un poem din perioada târzie începe, într-un mod foarte aluziv, cu o perdea de dantelă; a doua strofă sună apoi: „Acest unanim alb conflict al unei ghirlande cu ea însăşi, refugiat spre fereastra pală, mai mult pluteşte decât îngroapă" (p. 74). Concretul e acoperit complet de arabescurile dinamice în care 1-a transpus fantezia abstractizantă. Un asemenea procedeu nu ar trebui numit, cum se întâmplă uneori, impresionist El nu decurge din receptarea unor impresii, ci constă el însuşi în imprimarea unor figuri imaginate într-un material complet derealizat.

**<titlu> Singur cu limbajul**

Cu aceste câteva exemple am revenit la arta lui Mallarmé. Ele singure ar fi de ajuns pentru a-i confirma propoziţia că poezia e un edificiu abscons. Oricum, opera sa este edificiul cel mai abscons pe care lirica modernă l-a ridicat vreodată. Construit sobru, din puţine materiale, încearcă să „cifreze melodic şi tăcut" (p. 648), în limbajul mundan, spaţiul gol, infinit, al absolutului, într-o conversaţie, Mallarmé a afirmat cândva că după „marea aberaţie a lui Homer", poezia s-ar fi rătăcit La întrebarea ce anume a fost înaintea lui Homer, a răspuns: Orfeu (180, p. 683). A recurs, astfel, la o epocă foarte îndepărtată, la o figură mitică, prototipul unei cântări în

care poezia şi gândirea, ştiinţa şi misterul sunt una. A făcut-o, poate, pentru că şi-a simţit o anume afinitate cu poezia orfică, poate şi pentru că acelaşi caracter originar spre care tindea propriul său limbaj liric l-a determinat să-l elucideze invocând originea cea mai îndepărtată, mitică, a poeziei.

137

Lirica lui Mallarmé întruchipează singurătatea totală. Nu are nici o aspiraţie către tradiţia creştină, umanistă, literară. Nu îşi permite nici o imixtiune în prezent îl respinge pe cititor şi refuză să fie umană. Se ştie singură şi în faţa viitorului: „poetul nu are nimic de făcut decât să lucreze în taină în vederea lui Niciodată" (p. 664). Realitatea i se dezvăluie ca insuficienţă, transcendenţa ca neant, raportul faţă de amândouă ca disonanţă nerezolvată. Ce mai rămâne? O vorbire care îşi poartă evidenţa în sine. Poetul e singur cu limbajul său. Aici îşi are patria şi libertatea, cu preţul că la fel de bine va putea fi înţeles sau nu. Dacă aceasta nu ar fi situaţia originară a poeziei moderne, Mallanné nu ar fi fost înconjurat cu atâta veneraţie.

## <titlu> V. LIRICA EUROPEANA IN SECOLUL AL XX-LEA

### <titlu> Observaţii asupra metodei

În Franţa, tipul liric care domină până în prezent secolul al XX-lea s-a născut în a doua jumătate a secolului trecut Presimţit de germanul Novalis şi de americanul Poe, acest tip a fost prefigurat de Baudelaire. Rimbaud şi Mallarmé au trasat ultimele limite până la care se poate aventura poezia Ceva fundamental nou, lirica secolului al XX-lea nu mai aduce, oricât de însemnate ar fi calităţile unora dintre poeţii care îi aparţin. Constatarea nu-i diminuează cu nimic rangul. Dar ne permite, ba chiar ne obligă să recunoaştem în textele lor o unitate stilistică ce-i leagă de predecesori. Unitate stilistică nu înseamnă monotonie. E un factor comun al atitudinii lingvistice, al viziunii, al tematicii, al curbelor interioare, subsumând deosebirile dintre diferiţii autori. Goethe şi Trakl nu aparţin aceleiaşi unităţi stilistice. Dar doi lirici atât de puţin comparabili între ei ca Trakl şi Benn aparţin unei asemenea unităţi. Prin aceasta, originalitatea nu e frustrată. Originalitatea e o problemă de ordin calitativ, şi aceasta nu se judecă în funcţie de tip. Dar tipul - în cazul de faţă. unitatea stilistică a liricii moderne - înlesneşte cunoaşterea Ba mat mult, cunoaşterea acestei unităţi stilistice e singura cale de acces la poemele care se sustrag în mod deliberat înţelegerii normale. De aici ar trebui să urmeze, desigur, aprofundarea individualităţii artistice a fiecărui poet în parte. Dar nu o mai putem face aici decât prin indicaţii sumare. Ceea ce vom întreprinde în paginile următoare e o încercare de a limpezi tabloul încâlcit al liricii actuale, arătând cât de vii au rămas simptomele ei care au luat naştere în secolul trecut.
Au rămas oare vii. pentru că s-au proliferat sub formă de influenţe? în unele cazuri, poate că da. Dar nu acesta e faptul

139

hotărâtor. La poeţii de seamă, influenţa literară oricum nu e un proces pasiv, ci consecinţa unei afinităţi elective care i-a îndemnat să-şi confirme şi să-şi consolideze prin frecventarea operei unui precursor propriile lor dispoziţii artistice. Dar şi acolo unde nu s-a manifestat o asemenea influenţă se impune o asemănare structurală a poeţilor contemporani cu precursorii lor. Această influenţă confirmă faptul - valabil şi altminteri - că există o obsesie de ordin stilistic şi structural, care este un tipar al epocii, în cazul nostru e vorba de acel tipar care determină lirica europeană de aproape o sută de ani. Aşa că nu trebuie să ne oprim asupra influenţelor posibile, ci ne simţim îndreptăţiţi să recurgem din nou la o metodă care constă în descrierea caracteristicilor unei atitudini poetice comune.
O dată cu aceasta cade şi obligaţia de a ţine seama de programele grupărilor şi de clasificările literare, în istoriile literare se obişnuieşte a se vorbi despre „simbolism" şi a-l lăsa să moară pe la 1900. Am evitat această noţiune de şcoală în expunerea noastră de până acum. Pentru că ea ascunde faptul că liricii la care se referă - în frunte cu Mallarmé - prezintă particularităţi care caracterizează şi perioada contemporană, de pildă la Valéry, Guillen, Ungaretti, Eliot, Trakl. Deci, ori „simbolismul" nu a decedat, ori noţiunea exprimă o structură a stilului poetic într-un mod cu totul insuficient şi trebuie înlocuită, în consecinţă, prin descrierea detaliilor acestei structuri. (P. Valéry a atras atenţia asupra faptului că „simbolism" ca denumire de grup e inadvertent chiar şi numai din cauza polivalenţei termenului de „simbol", 200, I., p. 1272). Cine citeşte lucrări de istorie literară sau eseuri critice despre ultimele cinci decenii de poezie europeană află câte stiluri, şcoli şi orientări s-au perindat aici: dadaism, expresionism, unanimism, creaţionism, neoobiectivism, modernism, ultramodernism, suprarealism, hermetism, antihermetism, ultraism... Spaniolul R. Gomez de la Serna a publicat în 1943 o serie de articole sub titlul de Ismos, cantonându-i în astfel de „isme" pe toţi modernii cărora le-a dat de urmă. Probabil că o asemenea supraestimare de variante literare şi artistice decurge din înclinaţia, foarte răspândită în ţările romanice, faţă de actualul la modă, care trece cu vederea conexiunile. Poate că aici şi-a spus cuvântul şi modelul formării de

partide politice şi al disputelor între partide. Dar într-un anumit sens. acest tablou al unei schimbări pretins rapide a stilului e la rândul său simptomatic pentru literatura modernă însăşi.

140

El coincide cu un principiu adeseori susţinut al poeţilor, acela de a nu scrie pentru eternitate, cel mult pentru un viitor necunoscut, în faţa căruia opera lor nu vrea să fie decât un experiment provizoriu, dar care, ca să semene cu viitorul, rupe cu trecutul - chiar şi cu cel mai apropiat. Această conştiinţă apare încă la Rimbaud. La J. Cocleau se manifestă din nou. în 1953 el şi-a exprimat, în Démarches d'un poète, adeziunea Ja o artă care, aspirând neliniştită mereu la altceva, insultând tradiţia şi gonind cu viteza modei pe care vrea mereu s-o depăşească, încearcă să anticipeze „frumosul", care totuşi nu e altceva decât convenţia ultimei mode. Continua criză de timp determină nestatornicia conştiinţei artistice, caracterul ei nomad. Reflexul acestei situaţii e o pretinsă schimbare rapidă a stilurilor. Dar e o iluzie optică Complexitatea ce pare s-o reflecte nu există. Există doar nuanţe şi variante care pledează pentru posibilităţile complexe ale poeziei actuale, dar care nu sunt foarte concludente pentru aprecierea structurii sale stilistice.

**<titlu> „Serbare a intelectului" şi „Prăbuşire a intelectului"**

Desigur că trebuie să ne ferim de simplificări. Oricum însă, în tabloul de ansamblu se conturează două direcţii care permit o primă orientare. sunt aceleaşi pe care, în secolul trecut, le iniţiază Rimbaud şi Mallarmé, în linii mari avem de-a face pe de o parte cu o lirică alogică a formelor libere, pe de altă parte cu o lirică a intelectualităţii şi a austerităţii formelor. Ambele direcţii au fost formulate programatic în 1929, şi chiar în contradicţie tranşantă Una din formule îi aparţine lui Valéry: „Un poem trebuie să fie o serbare a intelectului" (200, II. p. 546). Corolarele pe care textul le adaugă conferă formulei rafinamentul propriu prin excelenţă reflecţiilor lui Valéry. Cealaltă formulă s-a născut din protest; autorul ei e suprarealistul A. Breton. Ea sună astfel: „Un poem trebuie să fie prăbuşirea intelectului", iar imediat după aceea urmează: „perfecţiunea e trândăvie" (Revue surréaliste, 1929).
Faptul că asemenea contradicţii există în lirica secolului al XX-lea şi capătă asemenea formulări extreme ţine de stilul ei general. Dar considerându-le drept contradicţii între două grupări literare, nu am rezolvat de fapt nimic. Ele nu sunt contradicţii decât

141

la suprafaţă Polaritatea lor se repetă, fie şi cu anumite devieri, înăuntrul fiecăruia dintre cele două tipuri; constatare pe care în ultimele capitole am putut-o face în repetate rânduri. E polaritatea generală a poeziei moderne ca atare, distanţa existentă la aproape fiecare liric între forţele cerebrale şi cele arhaice. De altfel, numeroasele coincidenţe între cele două tipuri polare reamintesc mereu unitatea structurală, oarecum deasupra grupărilor, căreia îi aparţin. Poezia intelectuală coincide cu cea alogică prin evaziunea din registrul uman. prin îndepărtarea de concreteţea normală şi de sentimentele uzuale, prin renunţarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acţionează o sugestivitate polivalentă, şi prin voinţa de a transforma poemul într-o formaţie autonomă, cu scop în sine, ale cărei conţinuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că e lumea, sau exprimării unor sentimente.
E interesant că examinarea picturii moderne a dus la rezultate asemănătoare, în cartea sa Malerei im 20. Jahrhundert (Pictura în secolul al XX-lea; 19), W. Haftmann se referă la contradicţiile dintre „Marele real" şi „Marele abstract", formulate de Kandinsky. Ele îi permit să ridice pe un „plan superior" direcţiile contradictorii ale acestei picturi. Caracteristicile artistice pe care le descrie sub termenul „Marelui real" coincid în mod surprinzător cu irealitatea senzorială pe care am identificat-o la Rimbaud; de asemenea, „Marele abstract" coincide cu succesiunile pure de tensiune din lirica dereificatoare a lui Mallarmé. De altfel - referindu-ne din nou la Haftmann - se poate observa că aceste două „provincii sunt poziţii extrem de opuse", viziunile şi procedeele lor contopindu-se, însă, în practică, deoarece sunt înrudite. Unitatea structurală a poeziei moderne, asupra căreia trebuie aici să insistăm atâta, aparţine deci artei moderne în genere. De aici se explică analogiile stilistice ale liricii, picturii şi chiar ale muzicii. O confirmare oarecum exterioară, deşi cu o anumită pondere, o prezintă în acest sens viul contact personal între poeţi şi pictori în toată epoca descrisă aici, începând cu prietenia dintre Baudelaire şi Delacroix, continuând cu grupul Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque şi până la prietenia dintre Garcia Lorca şi Salvador Dali. Scrierile programatice ale pictorilor şi muzicienilor recurg la ideile şi terminologiile din programele literare, şi invers. Cândva, Diderot ajunsese prin analiza picturii la concluzii revoluţionare, în comparaţie cu raporturile survenite de atunci încoace,

142

aceasta se vădeşte ca o anticipare a unităţii structurale care stă la baza cutezanţelor poetice şi artistice moderne.

**<titlu> paniolă în secolul al XX-Iea**

În cele ce urmează va trebui să ne referim adeseori la poezia spaniolă. Să explicăm de ce. De la începutul secolului al XX-lea înfloreşte în Spania, în urma poetului nicaraguan Ruben Dario, o lirică de o asemenea abundenţă, valoare şi originalitate, încât criticii autohtoni vorbesc despre o a doua epocă de aur a literaturii lor. Opera lui Antonio Machado, Juan Ramon Jimenez, Jorge Guillen, Gerardo Diego, Federico Garcia Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti şi a altora constituie poate cel mai preţios tezaur pe care lirica europeană l-a dat la iveală în prima jumătate a secolului nostru. Desigur, spaniolilor le place să afirme că lirica lor modernă e independentă de influenţe străine. Chiar dacă afirmaţia s-ar susţine - ceea ce e problematic -, nu putem trece cu vederea diferitele legături de ordin structural cu lirica franceză, dar şi cu cea engleză şi americană, în 1925, Ortega y Gasset constata că întreaga poezie contemporană a Spaniei evolua pe urmele lui Mallarmé. Era o exagerare. Oricum însă, ea denotă cât de acut s-a putut resimţi chiar în Spania faptul că autorii la care se referea Ortega manifestau o foarte puternică afinitate cu lirica europeană, îndeosebi cea franceză, fără ca astfel spiritul spaniol să se trădeze pe sine.
La sfârşitul secolului trecut a avut loc în Spania o mutaţie stilistică Iniţial, ea a luat naştere ca o reacţie faţă de poezia declamatorie, sentimentală, naturalistă, care ajunsese la saturaţie. Apoi, mutaţia stilistică şi-a găsit un sprijin în tradiţia autohtonă, în figura lui don Luis de Göngora (156l-l627). Acesta, desconsiderat timp de secole, a fost apreciat acum tocmai pentru acele caracteristici ale poeziei sale care înainte serviseră unei critici clasicizante ca probe ale nonvalorii sale. Prilejul exterior pentru revenirea asupra artei lui Göngora a fost tricentenarul morţii sale; cel interior, afinitatea sa cu spiritul modern. Ceea ce se descoperea la Göngora era capacitatea sa, cerebrală şi imaginativă totodată, de a inventa raporturi absconse între faptele naturii şi ale mitului,

143

limbajul său care produce o continuă transformare a fenomenelor în „elipse metaforice" (Diego), atracţia stilului său măiestrit, obscur, inepuizabil în construirea unor lumi poetice opuse lumii reale, austeritatea tehnicii sale poetice, mai ales a procedeelor prin care, cu ajutorul inversiunilor sintactice, reuşea să confere versurilor sale o tensiune supremă, şi, în sfârşit, fericita îmbinare a dificultăţilor de abordare cu fascinaţia sonoră a cuvintelor sale. Cei care au făcut aceste descoperiri la Gongora au fost în mare parte ei înşişi poeţi. Ei sunt numiţi de obicei, tocmai în legătură cu anul comemorării lui Gongora, „generaţia de la 1927". Alături de numele citate mai sus, această generaţie a dat şi istorici literari de aceeaşi orientare1.
Astfel, îndepărtarea liricilor spanioli de la stilurile mai vechi s-a produs sub semnul personalităţii lui Gongora, dar motivele şi ţelurile acestei orientări au fost aceleaşi ca şi în Franţa O poezie care dispunea de cele mai alese mijloace artistice ale limbajului pornea la recucerirea misterelor şi^ subtilităţilor sufleteşti înlăturate de deziluzionismul civilizatorii!, în mod consecvent, tematica şi tehnica poetică la care s-a ajuns trebuiau să prezinte aceleaşi caracteristici ca şi în Franţa Şi, într-adevăr, numeroase opere ale poeziei spaniole moderne se învecinează cu câmpul de iradiaţie al lui Rimbaud, Mallarmé şi al urmaşilor lor. Cu toate acestea, ele îşi păstrează specificul spaniol, fapt confirmat şi într-un sens mai particular. Şi în Spania, poezia modernă s-a transformat tot mai mult într-o poezie obscură, esoterică. Dar pentru judecata spaniolă, limita esotericului trebuie căutată în altă sferă, mai înaltă, decât la alţi europeni, întoarcerea la tradiţia autohtonă nu i-a apropiat
Având în vedere importanţa acestei renaşteri a lui Góngora pentru lirica spaniolă modernă, citãm câteva titluri: G. Diego, Antologia poetica en honor de Góngora, Madrid, 1927; acelaşi, 331; V. Aleixandre, A Don L. de Góngora, 1927 (sonet, reprodus în 431, p. 612); R. Alberti, în Cal y Canto, 1927; Garcia Lorca, v. mai jos, p. 146; L. Cernuda, Góngora (versuri libere, în Como quien espéra el alba, B. Aires, 1947); din istoria şi critica literară: D. Alonso, 312 (aici eseul scris în 1927); A. Reyes, Cuestiones gongorinas, Madrid, 1929 (aici, De Góngora y de Mallarmé); J. Guillen, 395 (aici, p. 41 şi urm.) - Numeroase dintre aceste lucrări poetice şi critice sunt străbătute de ideea, îndreptată împotriva unei deprecieri a obscurităţii poetice, că obscuritatea lui Góngora ar fi neobişnuită doar pentru noi, ar reprezenta o lumină a limbajului pentni care la început ochii noştri sunt orbi. - cât despre comparaţia Góngora-Mallamie, v. mai sus, p. 116 şi urm. (n. a.).

144

numai de Góngora, dar şi de poezia populară, mai ales de romanţe. Acestui patrimoniu străvechi al poeziei spaniole i-a fost dintotdeauna propriu un stil obscur, plin de laconisme şi aluzii, înclinat către presimţiri şi către eliminarea verigilor de legătură logice şi obiective. Lirica modernă îşi apropie acest stil. în anumite versuri încifrate ale unui Garcia Lorca, dar şi ale unui Alberti, urechea spaniolă distinge sunetul familiar al romanţelor autohtone, pe când străinul nu percepe decât un limbaj enigmatic, în aparenţă destul de nepopular. Abia pe o

treaptă mult superioară, la liricii pronunţat intelectualişti (mai cu seamă Guillén), i se impune şi cititorului spaniol impresia de obscuritate esoterică. De altfel, acestea sunt probleme interne spaniole. Dar e oricum semnificativ faptul că spaniolii secolului al XX-lea preiau din poezia lor populară - şi din cântecele ţigăneşti ale Andaluziei - acel limbaj învăluitor al semnelor care mai mult evocă decât denumeşte. Pentru că el e adecvat unui stil liric modern care, din multe motive, se vrea obscur şi temerar.

**<titlu> lecţii asupra liricii: Apollinaire şi Garcia Lorca**

Începând cu Poe şi Baudelaire, liricii dezvoltă o reflecţie teoretică asupra poeziei egală în rang cu opera lor. Aceasta fără intenţii didactice. Dimpotrivă, e o consecinţă a convingerii moderne că activitatea poetică e o aventură a spiritului operator care, fiind în acelaşi timp propriul său spectator, îşi potenţează înalta tensiune poetică prin meditaţia«asupra activităţii sale. Opinia că o asemenea meditaţie ar duce la o stare nepoetică este azi tot atât de puţin valabilă ca şi maxima, curentă altădată, „Bilde, Künstler, rede nicht" (recomandând artistului să se exprime plastic, fără a comenta, n. tr.). Aproape toţi marii lirici ai secolului al XX-lea au propus o artă poetică proprie, un fel de sistem al poeziei lor sau al poeziei în genere. Aceste poetici nu sunt mai puţin elocvente, în ce priveşte lirica modernă, decât poemele înseşi. De altfel, ele au întărit concepţia (fără circulaţie în teoriile anterioare ale genurilor), apărută încă de la începutul secolului al XIX-lea şi susţinută mai tîrziu de Verlaine şi Mallarmé, după care lirica ar fi cea mai puni şi mai înaltă manifestare a poeticului. Izolarea modernă a



poetului îşi găseşte reflectarea în ideea că de pe piscul izolat al liricii nu pornesc căi spre pantele line ale literaturii. Poeticile subliniază infinita depărtare a liricii de literatura narativă sau dramatică, bazată pe conexiune obiectivă şi pe logică. E depărtarea dintre scrisul monologal şi cel comunicativ. „Lirica e o artă anahoretă", a declarat G. Benn.

Vom rezuma în cele ce urmează două expuneri teoretice. Amândouă arată cât de multe trăsături fundamentale au fost preluate de secolul al XX-lea din poetica secolului precedent

Una dintre ele e un text cu caracter programatic al lui G. Apollinaire, L'esprit nouveau et les poètes, apărut în 1918 în Mercure de France. Din dispoziţia oarecum încâlcită a temelor se desprind următoarele idei directoare: „Spiritul nou" e spiritul libertăţii absolute, în poezie, această libertate duce la asimilarea nelimitată a tuturor materialelor, indiferent de rangul lor. Poezia se încinge de nebuloase siderale şi oceane, dar şi de o batistă ce cade, un chibrit ce se aprinde. Din lucrurile cele mai sublime şi cele mai umile extrage faptul neauzit, transformîndu-l în surpriză iritantă, în „plăceri noi, fie şi penibil de suportat". Obiectul cel mai nesemnificativ o ajută să se avânte într-o „imensitate necunoscută, unde luminează focurile de bucurie ale semnificaţiilor multiple", dar şi să se piardă în amurgurile inconştientului. Absurdul şi eroicul sunt echivalente. Dar noua poezie îşi asimilează şi realităţile recente ale civilizaţiei tehnice: telefonul, telegrafia fără fir, avioanele şi „maşinile, fiicele fără mamă ale bărbaţilor". Aceste lucruri le amalgamează cu mituri liber inventate, cărora li se admite orice, mai ales imposibilul. Ţelul ei e „poemul sintetic". Acesta trebuie să fie ca pagina unui ziar din care simultan sar în ochi lucrurile cele mai diferite, sau ca un film, care înşiră grăbit imagine după imagine. Nu un stil descriptiv, ornamental sau oratoric, nu beteală rustică, ci formule tranşante care circumscriu cât mai precis lucrurile complexe. Actul poetic seamănă cu mecanica de precizie. Poezia trebuie să facă totul pentru a egala îndrăznelile matematicii. Iar apoi: „asemenea alchimiştilor", poezia trebuie să pândească „cercetări şi formule rare", devenind ea însăşi o „alchimie arhilirică". Deopotrivă cu noul spirit luat în bloc, e plină de primejdii şi curse, un experiment riscant şi care trebuie riscat, mai important fiind curajul decât reuşita, întotdeauna însă trebuie să urmărească surpriza Şi tocmai în surpriză - în dramatismul agresiv, îndreptat împotriva cititorului, al modului ei de expresie -, Apollinaire vede diferenţa



specifică dintre poezia nouă şi cea veche. Dar poetul care caută necunoscutul pentru a-l exprima într-un limbaj anormal va fi singur, batjocorit sau ostracizat

Aproape că nu mai trebuie subliniat în ce măsură acest program (pe care Apollinaire îl şi realizase de altfel în poezia sa) e pătruns de spiritul lui Rimbaud. Acest text al lui Apollinaire e cea mai importantă verigă teoretică între Rimbaud şi lirica secolului al XX-lea

Acestui program anticipativ îi alăturăm discursul rostit cu prilejul comemorării lui Göngora de către Garcia Lorca în 1928 (La imagen poetica en Don Luis de Góngora). E un document important pentru renaşterea lui Góngora în Spania secolului al XX-lea Dar e în acelaşi timp şi o estetică a poeziei moderne. Redescoperirea lui Göngora în Spania (v. mai sus, p. 142 şi urm.) fecundase noua poezie, şi aceasta, la rândul ei, a fecundat înţelegerea celui mai dificil dintre poeţii spanioli mai vechi. Garcia Lorca îl numeşte „părintele liricii moderne". Dar îl evocă şi pe Mallarmé, numindu-l cel mai bun discipol al lui Göngora, deşi poetul francez nu l-a cunoscut pe spaniol. Dincolo de deosebiri constată afinitatea lor. Ea rezidă în tehnica poetică. Discursul se referă la ea şi la

motivele ei. îl putem considera fără rezervă drept o descriere indirectă a liricii moderne. Aşa trebuie înţeles şi rezumatul care urmează. Garcia Lorca spune:
Góngora a fost convins că valoarea unei opere poetice creşte pe măsura îndepărtării ei de normalul lumii exterioare şi interioare. El a iubit frumuseţea pură, nefolositoare, ce apare abia după eliminarea „sentimentelor comunicabile". A urât realitatea, dar a fost stăpânul absolut al împărăţiilor inexistente altfel decât datorită poeziei, în peisajul său spiritual nu există decât autonomia cuvintelor, din care înalţă un edificiu înfruntând timpul. Natura nu-şi găseşte locul aici. Pentru că „natura care iese din mâinile lui Dumnezeu nu e aceeaşi care trăieşte în poezie". Creaţiile lui Göngora nu trebuie comparate cu realul, ci cu ele însele. Lucrurile şi faptele le-a introdus „în camera obscură a creierului său. din care se reîntorc transformate, pentru a sări dincolo de lume". Forţa transformatoare rezidă în fantezia metaforică Ea produce imagini ireale care au rangul de mituri şi alătură forţat domeniile cele mai îndepărtate. Prin asemenea imagini, el eclipsează într-atâta conţinutul obiectiv al poeziei sale, încât acesta e golit de semnificaţie. Deasupra versurilor sale stăruie „lumina rece a Romei". E posibil



ca ele să fi fost precedate de un act de inspiraţie, dar au devenit substanţă curată şi dură prin verificarea migăloasă a calităţilor semantice şi sonore pe care le oferă însuşi limbajul. De aici s-a născut o poezie care nu-l caută, ci îl evită pe cititor. Trebuie s-o ademeneşti cu ajutorul raţiunii. Dar obscuritatea ei e un exces de lumină spirituală.
Tonalitatea, scopul şi nivelul celor două scrieri sunt foarte diferite. Le leagă însă aceeaşi afirmare a unei poezii cerebral dirijate, a independenţei sale faţă de real şi normal, ca şi a înstrăinării sale disonante faţă de cititor.
Stilul incongruent şi „noul limbaj"
Interpretarea unui poem modern trebuie să se oprească mult mai răbdător asupra tehnicii de expresie decât asupra conţinuturilor, motivelor, temelor sale. E o consecinţă firească a dispunerii sale tematice. Goethe putea să mijlocească publicului accesul la poemele unui Hebel şi ale altora prin relatări tematice. Desigur că în felul acesta nu era revelat conţinutul poetic, pentru că nici nu poate fi revelat astfel. Dar un asemenea procedeu a fost posibil şi util în cazul unei lirici care aspira la tovărăşia cititorului, dorind să-i comunice lucruri şi senzaţii comprehensibile într-un limbaj adecvat atât acestor conţinuturi, cât şi ordinii lor naturale. Un text de Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti nu permite o interpretare satisfăcătoare pornind de la conţinut, deşi asemenea texte îşi au desigur şi ele „conţinuturile" lor, ba pot să aparţină chiar unei sfere tematice foarte semnificative pentru autorul respectiv. Dar distanţa dintre subiect şi tehnica limbajului e aici mult mai apreciabilă decât în poezia mai veche. Opera şi eficienţa ei culminează în această tehnică. Energiile se îndreaptă aproape fără excepţie către stil. Ca realizare în limbaj, stilul e fenomenul cel mai nemijlocit al marii transformări a realului şi normalului. Deosebirea faţă de lirica mai veche stă, deci, în faptul că echilibrul între conţinut şi modul de exprimare e rupt în favoarea celui din urmă. Prin neliniştile, fisurile, deconcertările pe care le provoacă, stilul anormal concentrează atenţia asupra sa Nu mai este posibil, cum era cazul cu poezia mai veche, ca exprimarea să fie neglijată în favoarea



exprimatului. Incongruenţa semnului şi semnificatului este o lege a liricii, ca şi a artei moderne. Pe pânza unui tablou, o zdreanţă aplicată devine semnul incongruent al corpului mandolinei, într-un poem, pădurea devine semnul orologiilor din turnuri, albastrul - semnul uitării, articolul hotărât - semnul indeterminării, metafora - semnul identităţii obiective.
Ca urmare a unei asemenea preponderenţe a stilului incongruent, temele şi obiectele atinse de el îşi pierd uneori aproape complet semnificaţia Poemul modern evită eventualele versuri descriptive sau narative, pentru a nu recunoaşte astfel lumea obiectivă (şi pe cea interioară) în existenţa ei obiectivă. Aceasta i-ar periclita hegemonia stilistică. Resturile lumii normale, obiective, pe care şi le înglobează, au ca singură funcţie să stimuleze fantezia la metamorfozare. Ceea ce nici măcar nu înseamnă că lirica actuală trebuie să se limiteze la obiecte atât de imponderabile şi puţin numeroase ca în cazul lui Mallarmé. Există, desigur, şi asemenea cazuri, mai există însă la fel de bine şi o lirică supraaglomerată de obiecte. Dar această aglomerare a lucrurilor e supusă unor reguli noi, combinatorii, de interacţiune a opticii şi a mijloacelor stilistice, ea servind subiectului liric ca material pentru a-şi exercita plenipotenţa - toate acestea confirmând o diminuare deliberată a semnificaţiei. E de înţeles, prin urmare, pentru ce liricii moderni vorbesc mereu despre lipsa de importanţă a subiectelor lor. Reverdy scrie în 1948: „Poetul nu are nici un obiect; se consumă în sine." Opera e valoroasă tocmai fiindcă nu lasă să se întrevadă nici o cauză a discontinuităţii sale şi a procedeului ei de a îmbina lucruri incompatibile". Pentru spaniolul Salinas, condiţia „poeziei pure" este aceea de a fi cât mai degajată de lucruri şi teme, fiindcă numai spaţiul devenit liber permite mişcarea creativă a limbajului. Obiectul e mijlocul care duce spre poezie. G. Benn afirmă în 1950: „Stilul îşi menţine elanul prin trucuri formale..., ideile se ciocănesc ca nişte cuie, în care apoi se fixează suitele.

Nici o împletire tematico-psihologică, totul se ciocăneşte, nimic nu se execută".
Stilul poeziei moderne, la care se referă formulările de mai sus, refuză conţinuturilor pretenţia la valoare autonomă şi coerenţă; el se nutreşte din propriile pretenţii dictatoriale şi se află într-un raport dramatic nerezolvat între acestea şi conţinuturile sale. De la Rimbaud încoace e mereu în căutarea „noului limbaj". „O, gurilor, omul e în căutarea unui nou limbaj, despre care gramaticianul nici



unei limbi nu va mai avea nimic de spus", citim la Apollinaire în Calligrammes. Dar cum se va înfăţişa acest nou limbaj? Răspunsul lui Apollinaire rămâne vag, indicând întâi un limbaj brutalizat şi disonant, apoi din nou divinizat: „Consoane fără vocale, consoane ce pocnesc înfundat, sunete ca o sfârlează, ca plescăitul limbii, ca răzuirea aspirată a flegmei"; dar şi: „cuvîntul e subit, şi e un zeu fremătător". Aragon scrie în prefaţa la Les yeux d'Eisa (1942): „Poezia există numai datorită unei continue recreări a limbajului, echivalând cu o spargere a tiparului limbii, a regulilor gramaticale şi a ordinii retorice". A se observa determinările negative. Voinţa absolută a noului se poate exprima programatic numai ca distrugere a vechiului. Yeats mărturiseşte despre sine: „Nu am limbaj, numai imagini, analogii, simboluri", în Ash Wednesday de T. S. Eliot apare deodată versul: „Limbă fără cuvânt şi cuvânt fără limbă". Saint-John Perse vorbeşte despre o „sintaxă a fulgerului" şi proclamă: „Ne croim drumurile noi până la cuvinte nicicând auzite". Toţi aceştia îşi caută un fel de transcendenţă a limbajului. Dar ea rămâne tot atât de nedeterminată ca şi cealaltă, transcendenţa goală, pe care a trebuit s-o semnalăm începând cu Baudelaire.
Conceptul „noului limbaj" se precizează întrucâtva numai acolo unde i se subliniază intenţia agresivi. Rupând cu obişnuitul, el devine un şoc pentru cititor. De la Baudelaire încoace, „surpriză" apare ca termen tehnic al poeticii moderne, - ceea ce mai fusese odată, în literatura barocului. Valéry scrie: „Un studiu despre arta modernă ar trebui să arate cum, de peste o jumătate de secol, s-a găsit la fiecare cinci ani o nouă rezolvare a problemei şocului". El însuşi mărturiseşte ce şoc îi produseseră cândva Rimbaud şi Mallarmé. Suprarealiştii vorbesc despre „deconcertarea" pe care trebuie s-o producă poezia; Breton numeşte lirica „desfăşurarea unui protest". Saint-John Perse defineşte „luxul insolitului" ca „prim paragraf al atitudinii literare". Considerate într-un context mai larg, asemenea principii denotă cât de mult s-a accentuat de la romantism încoace caracterul protestatar al poeziei, în măsura în care lirica modernă se mai defineşte prin raportul ei faţă de cititor, i se potriveşte prin excelenţă definiţia de atac. Fisura între autor şi public e menţinută prin efecte de şoc. Ele se produc în stilul anormal al „noului limbaj".
Flaubert, în timp ce scria Madame Bovary, a definit stilul ca „viziune" - o definiţie de neconceput în poetica mai veche, de tradiţie umanistă. Romanele lui Flaubert, romanul modern în genere şi lirica modernă au tradus în viaţă această definiţie într-o măsură din ce în ce mai mare. Legea care determină stilul astfel conceput nu este generată de subiectul sau tema operei, şi nici de limbajul artistic tradiţional. Ea exprimă înseşi concepţiile autorului. Aici îşi are originea un fenomen care a devenit cel mai bine cunoscut în pictură, începînd cu Cézanne se obişnuieşte ca pictorul să reia mereu acelaşi motiv, sărac în semnificaţie, pentru că nu acesta îl interesează, ci experimentarea posibilităţilor stilistice proprii. Picasso a copiat de mai multe ori Déjeuner sur l'herbe al lui Manet, transformîndu-l de fiecare dată. Invenţia motivelor dispare îndărătul celei formale. Aceasta urmăreşte constituirea unui organism autonom, creat exclusiv din componentele tabloului, fără elemente din realitatea exterioară, în felul acesta nu numai că se limitează numărul motivelor, ci motivul însuşi apare doar ca piesă de exerciţiu pentru variaţiuni. Sunt manifestări ale stilului autotelic. Procedeul poate fi reîntâlnit şi în poezie. Valéry a scris odată că, pentru el, poezia e aproape tot una cu „a produce multe variaţiuni pe acelaşi subiect". Guillen are un ciclu, Variaciones de una durmiente; este vorba de patru traduceri şi transpuneri diferite ale poemului La Dormeuse de Valéry. Tot de la Guillen există Variaciones sobra Temas de Jean Cassou, grupate în cupluri (1951). P.J. Jouve a publicat poeme în câte două „variante". Un volum de proză al lui R. Queneau care variază un motiv de

nouăzeci şi nouă de ori e intitulat chiar Exercices de style (1947). Preocupare de sine a stilului de metamorfozare.

**<titlu> Alte observaţii despre noul limbaj**

Aici e cazul să ne oprim asupra câtorva particularităţi ale „noului limbaj". O facem pătrunşi de justeţea unei observaţii a lui R. Caillois, la începutul cărţii sale despre Saint-John Perse (263): „Nu mă cufund în abisuri. Meditez asupra folosirii articolului sau adverbului. E o metodă mai sigură, deşi te poate duce şi ea pe nesimţite în abisuri".
Dificultatea, atât de ordin sintactic cât şi semantic, pe care o oferă la lectură poezia modernă pare să oblige la transpunerea



exprimatului într-un limbaj cât mai apropiat de vorbirea normală. De regulă, interpretarea poate şi trebuie să se supună unei asemenea cerinţe, dacă urmăreşte atragerea cititorului (ceea ce, altminteri, nu e nici pe departe singurul ei scop). Dar transpunerea interpretativă falsifică poemul. Observaţia e, desigur, valabilă pentru orice fel de lirică. Dar din motivul amintit, o asemenea falsificare e cu mult mai gravă în cazul liricii moderne, care tinde iniţial să-şi realizeze eterogenia prin exprimare, aceasta fiind de cele mai multe ori nu consecinţa, ci mai degrabă cauza acelei viziuni eterogene, în consecinţă, modalitatea de exprimare poate fi explicată, cu condiţia, însă, de a nu se trece sub tăcere eterogenia ei.
Aceasta se manifestă cu precădere în atitudinea faţă de sintaxă. Cu cât poemul se vrea mai netradiţional, cu atâta se îndepărtează de modelul unei propoziţii articulate în mod obişnuit prin subiect, complement, predicat, morfeme etc. în cazul liricii moderne se poate vorbi chiar de asintaxism, manifestările respective putând fi descrise, de altfel, şi din perspectiva fragmentului.
Putem distinge mai multe tipuri de astfel de manifestări. Cel mai frecvent apare în poeme care, de-a lungul mai multor versuri, se rezumă la expresii nominale, introducînd abia după aceea, ca din întâmplare, cîte un predicat: „Din larga înfiorare a dimineţii / Dezvelite catarge. // Trezire dureroasă. // Frunze, binecunoscute frunze, / vă ascult în jale" (Ungaretti). Prima strofă de opt versuri a poemului Nacht (Noapte) de Benn nu prezintă decât expresii nominale; în strofele următoare apar câteva verbe, rămânând însă, ca importanţă şi funcţie sintactică, cu mult în urma expresiilor şi interjecţiilor nominale dezarticulate:

*Nacht Von Himmel zu Meeren*
*hungernd. Dernier cri*
*alles Letzten und Leeren,*
*sinnlos Kategorie.*

*Dämmer. Aus Unbekannten*
*Wolken. Flüge des Lichts –*
*alles Korybanten,*
*Apotheosen des Nichts.*

Noapte. Din cer până-n ape
flămânzind. Dernier cri
a tot ce e pustietate.
Absurde categorii.
Amurg. Din necunoscute,
nori. lumini în elan –
nu-s decât coribanţii,
apoteozele-n van.



Ach - Äonenvergessen !
Schlaf! aus mohnigem Feld,
aus den letheischen Essen
zieht ein Atem der Welt,
von acherontischen Zonen
orphisch apotheos
rauscht die Hymne der Drohnen:
Glücke des Namenlos.

Ah - eonii-n neştire !
Somn ! de prin macii din lan,
din leteenele hornuri
bate un suflu mundan,
din aherontice zone,
orfic şi sublim,
urcă imnul de trântori:
fericit Anonim.

Dar e posibil şi contrariul: *Noia* de Ungaretti începe cu o parte de propoziţie scurtă, închegată verbal; în continuare apar, în schimb, versuri cu schiţări nominale deschise, urmate iarăşi de o alcătuire cu susţinere verbală; dar toate cele trei verbe (printre care un simplu infinitiv) nu pot şi nu vor să înlăture nemişcarea unui deşert nocturn de asfalt care îşi atinge prezenţa cea mai densă în absenţa verbală a versurilor mediane: „Şi această noapte trece // Această părăsire în jur / umbra şovăitoare a sârmelor de tramvai / pe asfaltul ud // Văd capetele vizitiilor în somnolentă clătinare". Alte poeme cu un număr mai mare de verbe tind să le prezinte la infinitiv fără subiect sau să le disloce formele finite în

propoziţii secundare; de pildă, într-un text de Montale: „Meriggiare pallido..." („A odihni palid în amiază... A auzi plescăit de mierlă, foşnet de vipere... A privi la drumul furnicilor roşii care pe alocuri se întrerupe...").
Cel mai departe în eliminarea verbului pare să fi ajuns Guillen, îi reuşeşte chiar un poem ale cărui douăzeci de versuri nu au nevoie de nici un verb - un caz extrem, dar care se integrează consecvent stilului său preponderent nominal. E vorba de Nino (387, p. 27). Tema enunţată în titlu - *Copil* - pare absentă din interiorul poemului, în locul prezenţei empiric-trupeşti a copilului apar fenomene primare ale lumii lui Guillen (fluviu, trandafir, zăpadă, mare). Raportarea lor posibilă la un copil e sugerată numai prin titlu; fenomenele ca atare, îmbrăcând forma unor apostrofe nominale, incoerente şi între ele, s-au desprins de această raportare.
„Mai întâi, de scos toate verbele. De comasat totul în jurul unui substantiv, de înălţat turnuri de substantive", citim într-o scrisoare a lui Benn (1926).
Ducând în mod consecvent la depotenţarea verbului, asintaxismul liricii moderne pare să sugereze prin nominalizarea conţinuturilor contemplative sau abstracte că acestea trebuie să rămână



identice cu sine, neintegrate într-un flux al evenimentelor sau într-o temporalitate oarecare, ba chiar neintrând. În cazuri extreme, nici în raporturi între ele. Degajarea de verbe nu potenţează numai din punct de vedere formal-sintactic fragmentarismul acestei poezii, ci intensifică şi izolarea celor prezentate nominal şi totodată înalta lor tensiune. Substantivul îşi sporeşte intensitatea, depăşind semnificaţia curentă. Nu e departe maniera - de altfel, a şi devenit frecventă - de a reduce scrisul la simple notaţii.
Să mai amintim şi alte procedee antisintactice. Apar cuvinte în simplă juxtapunere, adică nici măcar desemnate funcţional prin morfeme. Titlul unui volum de poezii al lui Éluard apărut în 1929 este L'amour la poésie; nu se ştie dacă grupul de cuvinte indică o cauzalitate (dragostea e originea poeziei), sau o echivalare a dragostei şi a poeziei, sau orice altceva Juxtapunerea fără raportare apare şi între părţi de propoziţie sau propoziţii întregi. Un exemplu extrem din Apollinaire: „Trei becuri de gaz aprinse / Şefa e ofticoasă / când o să termini, jucăm o partidă de table / Un şef de orchestră bolnav de gâlci..." (235, p. 180). Nici una din aceste propoziţii nu se poate deduce din cea precedentă. Să fie oare frânturi de conversaţie? Ar însemna că hazardul unor cuvinte interceptate fără legătură a devenit o modalitate a liricii, care, însă, nici în acest caz nu copiază, ci rămâne autotelică, constituindu-şi din această autoraportare un context poetic propriu.
Începînd cu Mallarmé, pentru majoritatea liricilor a devenit o regulă să evite punctuaţia sau să nu desemneze părţile de propoziţie intercalate, suspendând astfel în cursul elaborării structura sintactică schiţată tacit. Asemenea trucuri

stilistice de provenienţă antisintactică (sau trebuie vorbit oare de o reînnoire a sintaxei?) confirmă de fiecare dată că lirica modernă tinde să ocolească sau să altereze conexiunile şi ordinile de raportare, urmărind mai ales o exprimare indicatoare şi preferind ca mod de indicare o notaţie parcă stenografică, dar şi cu iradiaţii multiple.
Apropiată de exprimarea eliptică e polivalenţa lexicală sau sintactică, o altă caracteristică a liricii moderne. Strofa finală a poemului Unser Liebeslied (Cântecul nostru de dragoste) de E. Lasker-Schiiler sună astfel: „*Und von roten Abendlinien / Blicken Marmorwolkenfresken / Uns verzückte Arabesken*" (aproximativ: „De pe roşii dungi de seară / Nori marmoreene fresce / Ne contemplă exaltate arabescuri"). Bănuim o greşeală de



tipar, ba chiar una de limbă.1

<nota 1>
Verbul „blicken" fiind intranzitiv în germană (n. tr.).
</nota 1>

E însă evident că, analog cu comportamentul altor versuri, pronumele „uns" din ultimul vers trebuie să rămână în suspensie. Se poate completa: „*blicken auf uns*" (= ..privesc la noi"; în acest caz, ..exaltate arabescuri" e apoziţie la pronume) sau „*erblicken uns*" interpretând „*blicken*" ca o formă comprimată. Un poem de Lorca intitulat Paisaje (Peisaj) se termină astfel: „Măslinii / sunt plini de strigăte. / Un stol / de păsări captive, / mişcându-şi cozile lungi în tenebre". A doua propoziţie, eliptică, ar putea fi continuarea metaforică a metaforei precedente despre „măslinii plini de strigăte", dar tot atât de bine şi explicitarea, în sens literal, a „strigătelor" din crângul de măslini, luate de asemeni în sens literal. Un vers din Vento a Tindari (Vânt la Tindari) de Quasimodo sună: „Salgo vertici aerei precipizi" („Urc vârfuri aeriene prăpăstii"); adjectivul „aerei" e plasat în aşa fel încât poate fi raportat atât la „vârfuri", cât şi la „prăpăstii"; pe drept cuvânt s-a vorbit despre o „bivalentă adjectivală" la Quasimodo (L. Anceschi, citat în 471, p. 30). Ungaretti a scris o Arietă fără cuvinte (în 446): „Unui porumbel i-a lăsat soarele lumina... // Uguind vine atunci când dormi, în vis. // Lumina vine atunci..." Transpunerea nu reproduce ambivalenţa sintactică a originalului. Cu atât mai mult trebuie semnalată, întrucât nu e clar dacă subiectul verbului „verra" din strofa a doua e „lumina" sau „porumbelul". Prin omisiunea pronumelui personal, sintaxa italiană permite ambele interpretări, într-adevăr, gerunziul „tubando" („uguind") pare să sugereze raportarea la porumbel. Dar strofa a treia leagă verbul „verra" în mod univoc de lumină De aici trebuie dedus, în baza legilor stilistice ale poeziei moderne, că versurile tind iniţial, în strofa a doua, către raportul dublu („uguind

vin atunci porumbelul şi lumina"), pentru a realiza raportul simplu abia în strofa următoare. Lumina subînţeleasă în strofa a doua împrumută de la porumbel metafora neobişnuită „uguind", străină de domeniul ei de referinţă. Aceasta, desigur, numai dacă vrem să vorbim despre o metaforă, şi nu mai curând despre tehnica de inserţie.
E o preferinţă a poeziei moderne să intensifice polivalenţa mereu prezentă în vorbirea omenească, pentru a ridica astfel limbajul poetic deasupra celui curent, în şi mai mare măsură decât o făcuse poezia mai veche. Funcţia primordială a limbajului curent



rămâne comunicarea fidelă, care de regulă are drept urmare o acţiune, o atitudine, o orientare concretă. Urmărind să suspende o asemenea limitare, poezia modernă recurge la alte mijloace, pentru analizarea cărora noţiunile normative şi normale ale gramaticii abia dacă mai sunt suficiente, afară de cazul când vrem să constatăm în ce fel sunt contracarate de către limbaj, întâlnim astfel poeme în care strofele par propoziţii secundare, de exemplu acelea legate de conjuncţia condiţională „dacă", fără să le urmeze, însă, propoziţia principală la care ne-am putea aştepta - Benn: Dann (Atunci). Calificarea acestor strofe drept propoziţii secundare rămâne, deci, inoperantă, în alte poeme apare un „însă", dar polul opus care să-l fi declanşat nu e subînţeles, sau cel puţin nu e exprimat De asemenea, mai poate fi anormală şi folosirea copulei „şi", ea neservind numai unei succesiuni a conţinuturilor, ci şi unei întorsături neaşteptate a vorbirii (numeroase exemple la Apollinaire, Éluard, Saint-John Perse, în versurile germane ce reiau limbajul Bibliei lui Luther). Mai putem observa şi alte fenomene ca: modificări funcţionale în propoziţii, adjective şi adverbe, în formele temporale şi modale ale verbelor; întrebuinţarea nearticulată a substantivelor; folosirea de pronume demonstrative, nu în vederea coordonării spaţiale, temporale, obiective, ci a intensificării emoţionale a substantivului respectiv etc.
Un procedeu stilistic aparent corect din punct de vedere sintactic, dar neobişnuit ca modalitate semantică, intensificând la rândul său ambivalenţa modernă a limbajului liric, e contracţia Ungaretti: „Şi în ochi ai un suspin subit"; prin contracţie, suspinul gurii şi privirea întristată a ochilor sunt contopite în aceeaşi unitate. Şi din nou Ungaretti: „Frumoasele brune, înveşmântate în apă"; se referă la femeile de culoare din regiunea Nilului, dar versul suspendă apropierea, neînsemnată în sine, între cele două imagini (femei. Nil). M.-L. Kaschnitz: „înainte ca dimineaţa să cânte"; aici, contracţia se realizează prin eliminarea cocoşului, cu al cărui strigăt înaintea zorilor se identifică dimineaţa J. Supervielle: „Vântul de aur al aripilor lor"; aici, contracţia în trei termeni nominali redă cu maximă densitate zborul de păsări în briza matinală şi în aurul soarelui de dimineaţă.

Atunci când limbajul se teme că ar putea pierde din lirism, fiind limitat la o comunicare strict obiectivă, univocă, săracă în atmosferă, el va tinde mai curând spre tăcere decât spre exprimare, în capitolul despre Mallarmé ne-am referit la rolul pe care el l-a



atribuit tăcerii în poezie şi în teoria poeziei (v. mai sus, p. 115 şi urm.), în 1943, Max Kommereil scria în Gedanken über Gedichte (Gânduri despre poeme, p. 41): „Nu se poate nega faptul că în mesajul poemului liric, dezvăluindu-ne însufleţitor toată amploarea vorbirii posibile, e prezent înăuntrul exprimatului chiar neexprimatul şi neexprimabilul însuşi, o tăcere în vorbire". Desigur că, aici, „tăcere" e un concept ajutător pentru ceva care abia prin limbaj devine perceptibil şi acut din punct de vedere poetic. Indică gingăşia extremă, straniul uimitor în combinarea cuvintelor, un ecou sugestiv în sinea cititorului, o linişte închizând în sine viitorul şi o vorbire în pragul amuţirii. Or, în accepţiunea folosită aici, de „tăcere în vorbire", acest concept poate fi aplicat unei părţi însemnate a liricii mai noi. Dar şi mai indispensabilă devine aplicarea lui acelei lirici pe care aici o numim modernă. Fapt pentru care şi afirmaţiile corespunzătoare ale liricilor au devenit mai frecvente. Ca o încununare a ceea ce se cere exprimat, Jimenez caută „cuvântul taciturn". Apropiate de Mallarmé sunt două propoziţii dintr-o conferinţă a lui Ungaretti, ţinută în 1941: „Un cuvânt care face să răsune în ascunsul sufletului tăcerea - nu e oare un cuvânt ce tinde să se umple de mister? E un cuvânt plin de încordată speranţă de a-şi regăsi miracolul purităţii originare". (479, p. 22). Valéry, într-un epilog târziu la poemul La Jeune Parque: „O tăcere e straniul izvor al poemelor". Cu o definiţie lirică a liricii îşi introduce H. Domin volumul de poezie Hier (Aici): „Necuvântul / încordat/ între cuvânt şi cuvânt", iar în poemul ei Linguistik citim; „învaţă să taci în limbaj". A se vedea şi sonetul Collar de G. Diego, care are drept temă emoţională tăcerea, temându-se de trădarea interiorităţii prin cuvânt (v. mai jos, p. 244).

Adeseori, printr-o asemenea aspiraţie către tăcerea potenţial mai bogată, se explică şi preferinţa pentru poemele scurte. Oricum, laconismul şi „vorbirea înfrânată" (Krolow), proprii genului, corespund acestei aspiraţii. Există astfel poeme contemporane de numai două sau trei versuri. Unele din ele au devenit celebre. J. R. Jimenez: „Nu o mai atinge niciodată, / căci astfel ea este roza" (ca şi la Mallarmé, trandafirul înseamnă perfecţiunea poetică, a cărei atingere nu mai e permisă). Ungaretti: „între o floare culeasă şi cea dăruită, / neantul inexprimabil" (distihul, de la începutul volumului L'Allegria, se intitulează Etern). E. Pound, sub titlul într-o stafie de metrou: „Apariţia acestor chipuri în mulţime; / petale pe o creangă udă, neagră" (cp. interpretarea lui W. Iser în 25, p. 368 şi urm.).

157

E ca şi cum intensitatea lirică a poemului ar erupe abia prin acest laconism şi prin amuţirea care în mod necesar îl precede.
O consideraţie aparte ar merita formularea titlului în lirica modernă. Ca moment lingvistic, mai exact: ca raport (sau şi non-raport) faţă de celelalte părţi ale poemului, şi titlul poate deveni purtător al „noului limbaj", în mod tradiţional, titlul enunţă tema, subiectul, emoţia poemului, şi acesta la rândul său dezvoltă sau împlineşte apoi acest enunţ, după cum şi invers, cele dezvoltate în interiorul poemului converg din nou la recitirea titlului. Desigur că această convergenţă mai există şi în poemul modern. Dar a devenit mai puţin frecventă decât fenomenul opus, modificarea raportului dintre titlu şi poem. Întâlnim şi aici numeroase variante. Astfel, un vers din interiorul poemului e anticipat prin titlu în mod arbitrar, întrucât s-ar fi putut alege tot atât de bine şi alt vers. Dar întâlnim nu o dată şi titluri legate atât de necesar de poem, încât fără el poemul ar rămâne o enigmă (v. mai sus, într-o staţie de metrou de. Pound). Sau cade de la sine o asemenea necesitate, şi un poem obscur nu este explicitât de titlu: astfel, Nino de Guillen (v. mai sus, p. 152). Ceva asemănător se petrece cu titlul Arbre şi conţinutul, foarte îndepărtat de el, al unui poem de Apollinaire (238, p. 178). Asemenea incongruenţe, în care conţinutul unui poem nu se „potriveşte" cu titlul său, înconjoară textul respectiv cu un nou strat de polisemie. Jimenez are mai multe titluri în formă interogativă; în două cazuri, ele se reduc la un semn de întrebare. La Benn, cele trei strofe începând cu „Wenn ein Gesicht..." („Dacă un chip..."), neurmate de nici un corespondent al acestui „dacă" condiţional şi, de altfel, complet dezarticulate sintactic, au ca titlu tocmai cuvântul omis în interior, şi anume Dann (Atunci); concluzia ce rezultă din premisă precede cele trei strofe, dar tot numai ca fragment lexical - o tehnică de inversare pe care o întâlnim la moderni în multe variante, şi nu numai referitoare la titlu. Caracterul comun al acestor titluri anormale pare să fie slăbirea coerenţei lingvistice şi semantice şi, în sens mai general, tendinţa de a inventa anomalii şi aici.

158

**<titlu> Funcţia de nedeterminare a determinanţilor**

Amintim aici un fenomen stilistic foarte frecvent în lirica modernă, legat de trăsătura fundamentală a înstrăinării familiarului, îl numim funcţia de nedeterminare a determinanţilor, avînd în vedere următoarele: un poem de Benn, Welle der Nacht (Undă a nopţii) se termină cu versul: „se-ntoarnă albă perla iar în mare". O sensibilitate lingvistică normală va reacţiona prin întrebarea: ce fel de perlă? Versurile anterioare nu vorbiseră despre nici una. Ce i-a precedat apariţia a fost o adiere, o frământare tot mai apropiată a valurilor, purtată uşor de

nişte fiinţe şi lucruri, sau mai curând de numele lor magice. Şi perla însăşi face parte dintre aceşti purtători. Dar ea devine purtătoarea unui eveniment care întrece propria sa însemnătate: o sonoritate a limbajului şi mişcarea absolută a rostogolirii înapoi. Articolul hotărât nu exprimă nici o determinare obiectivă a substantivului care ţine de el. Îl introduce doar, transformându-l în semnul sonor al unei mişcări absolute, care la rândul ei întoarce şi încheie mişcările circulare care se apropiau în versurile anterioare. Ceea ce e semnificat de substantiv, perla, nu fusese anunţat de nimic anterior şi comportă, tocmai pentru că articolul hotărât coincide cu acest moment al necunoscutului, un efect nedeterminat şi misterios. „O perlă albă..." ar fi transpus versul în alt climat.
În limbajul curent, articolul hotărât are funcţia de a desemna un lucru cunoscut sau prezentat anterior în acelaşi text. E mijlocul lingvistic care confirmă ceva cunoscut sau un fapt comunicat recent (se poate referi şi la o persoană), el păstrând în acest sens ceva din funcţia de pronume demonstrativ. Dar în poezia modernă e folosit în aşa fel încât, ca mijloc determinativ, polarizează atenţia, dezorientând-o însă imediat prin faptul complet nou pe care îl introduce, întâlnim procedeul la liricii secolului al XIX-lea, îndeosebi la Rimbaud, el extinzându-se şi asupra altor determinanţi, ca pronume personale, adverbe de loc etc. În secolul al XX-lea, procedeul se răspândeşte mult, devenind un indiciu stilistic principal al liricii actuale. Un poem de J. Supervielle, L'Appel, cuprinde un eveniment feeric: „Doamnele în negru..., oglinda..., vioara de marmură..." în limbaj, toate elementele acţiunii sunt exprimate cu o certitudine lingvistică de parcă ar fi trebuit să fie de mult cunoscute. Dar ele nu reiau nimic cunoscut, procedeu



întîlnit de regulă şi în basmul autentic. Cele mai numeroase exemple ale acestui procedeu se găsesc la Eliot, Saint-John Perse şi Guillen. Când introducerea determinanţilor coincide cu o nedeterminare a exprimatului se produce întotdeauna o tensiune lingvistică anormală, ea devenind mijlocul de a imprima lucrurilor aparent familiare un caracter nefamiliar. Lirica modernă, care preferă prin definiţie conţinuturile incoerente, îşi atinge efectul de surpriză prin introducerea subită a noului, înconjurându-l cu un aer familiar, determinantul intensifică dezorientarea, făcând ca noul izolat, fără provenienţă, să devină şi mai abscons.

**<titlu> Apollon în locul lui Dionysos**

Lirica modernă a devenit o activitate rece, lucidă; la fel şi reflecţia asupra ei. Aprecierea ei constituie acum un proces de expertiză tehnică. Cu toate acestea a rămas vie conştiinţa că lirica e un mister, o zonă limitrofă, cucerită în confruntarea cu aproape inexprimabilul, un miracol şi o putere. Dar puterea ei e

studiată ca o explozie, declanşată experimental, a unor forţe parcă nucleare ale cuvântului; iar limbajul ei misterios ca rezultatul surprinzător al unor combinaţii chimice inedite. Poetul devine un aventurier în teritorii lingvistice încă neexplorate. Dar pentru acestea e echipat cu instrumentele de măsură ale conceptelor sale, care-i permit să se controleze pe sine însuşi în orice moment şi îl asigură împotriva unui atac prin surprindere al sentimentului banal. Fascinaţia pe care o poate produce poemul modera e înfrânată cu bărbăţie. Şi peste disonanţele şi obscurităţile ei domneşte Apollon, conştiinţa artistică lucidă. Emoţia inspiratoare, ca unică legitimare a calităţii poetice, şi-a pierdut din prestigiu încă de la începutul secolului al XIX-lea. Desigur, au fost şi ecouri târzii. Opinia publică a rămas mult timp ataşată de ele. Modelul ei admirat a fost un poet german din secolul al XX-lea care are măreţie artistică, dar e asexuat. Poezia i-a fost „impusă" în „furtuni nocturne", i se revărsa în „sentimentul larg deschis", încât „tremura mâna şi trosneau ţesuturile"; apoi relata pe larg despre o „asemenea stare de abandonare" unor principese, contese, doamne, unor „domni foarte scumpi şi dragi", cu multe „cumva" şi „undeva" şi cu cele mai nobile genitive.



Ceea ce a avut urmări fatale, ducând la o confundare ceţoasă a acestui caz particular cu actul poetic în genere.
Aproape toţi liricii europeni de frunte au faţă de inspiraţie o atitudine de neîncredere, ştiind să delimiteze precis iritarea de forţă, emoţia personală de valabilitatea spirituală. „Poezia e o artă profund sceptică. Ea presupune o libertate extraordinară faţă de sentimentele noastre proprii. Milostivi, zeii ne dăruiesc un vers; apoi, însă, e rândul nostru să-l producem pe al doilea, care trebuie să fie demn de fratele său mai vârstnic, supranatural. Pentru aceasta abia ajung toate forţele experienţei şi spiritului laolaltă." Formularea aparţine lui Valéry şi se află în eseul său despre Adonis al lui La Fontaine. „Suspinul şi gemetele elementare" n-au ce căuta în poezie câtă vreme nu au devenit „figuri spirituale", se spune în alt loc (200, II, p. 20). În discursul său despre Göngora, Garcia Lorca l-a elogiat pe poetul francez pentru aceste idei, accentuându-le şi mai mult. După reacţia împotriva liricii retorico-patetice a lui D'Annunzio, şi poeţii italieni au urmat căi asemănătoare, preferind „cuvântul nud" (Ungaretti), îndelung meditat, vorbirii emoţionate, în fond, sunt concepţii vechi. Faptul că ele apar atât de frecvent tocmai în ţările romanice se explică prin înrădăcinarea lor în latinitate, însă insistenţa cu care se manifestă de la Baudelaire şi până în prezent denotă că în lirica modernă .se continuă încă procesul de deromantizare.
De altfel, asemenea concepţii se fac auzite şi în alte ţări. Preludiile lor le-am întâlnit la Novalis, T. S. Eliot vorbeşte despre depersonalizarea subiectului poetic, prin care activitatea acestuia se aseamănă cu ştiinţa, relevând „intensitatea procesului artistic" şi cerând ca introspecţia să nu se oprească la

inimă, ci să pătrundă „mai adânc", anume „în scoarţa cerebrală şi în sistemul nervos", în Germania, Benn a refăcut această cale prin formulări tăioase care limpezesc atmosfera Conferinţa sa Probleme der Lyrik (Probleme ale liricii, 1951 ), a devenit o ars poetica a anilor cincizeci. Benn a reabilitat conceptul artisticului, definind astfel voinţa stilului şi a formelor care-şi are propriul ei adevăr, superior adevărurilor din conţinuturi. „Căci numai în sfera genetică a formelor, omul devine recognoscibil" - e o propoziţie foarte latină. Inspiraţia seduce, nu conduce. Ea „expectorează câteva versuri", dar apoi intervine omul cu forţa sa creatoare, „luând aceste versuri imediat în mână, punân-du-le sub microscop, cercetându-le, colorându-le, căutând locurile patologice..."



Şi liricilor contemporani le place să vorbească despre „laboratorul" lor, despre „operare", „algebră", despre „calculul" versului, în cartea sa despre Degas, Valéry descrie pictorul modern: nimic din plăcuta dezordine a atelierului de odinioară, ci un ..laborator de pictură", înăuntrul lui un ins înveşmântat în alb sever, cu mănuşi de cauciuc, care lucrează după un orar precis şi e înconjurat de instrumente speciale. Valéry a avut ironia să pretexteze această imagine drept anticipare a viitorului. De fapt, ea fusese de mult realizată. Citind cartea lui Haftmann despre Pictura în secolul al XX-lea, avem impresia că această pictură seamănă cu un imens laborator, ocupat de persoane cu o ţinută foarte intelectuală şi care descoperă „formule", „definesc" spaţiul, experimentează „structuri sonore". Situaţia liricii nu diferă. Tipul ei dominant este „liricul gânditor" (E. Langgässer), pentru care portocalele şi lămâile devin „algebra fructelor coapte" (Krolow) şi care, reluând o formulă a lui Benn, poate spune despre sine: „Sunt prismatician, lucrez cu sticla". E semnificativă preferinţa lui Valéry pentru cuvântul „fabrication" prin care parafrazează poezia, făcând aluzie la semnificaţia originară a cuvântului în elină; el se referă mai puţin la operă decât la actul producerii, prin care spiritul se potenţează şi se perfecţionează pe sine.

Trebuie să ne ferim de a confunda această atitudine a liricilor moderni cu un surogat rece, menit să suplinească o lacună a forţelor creatoare. Dimpotrivă, putem observa că reţinerile intelectuale duc la triumful liric al limbajului tocmai acolo unde acesta trebuie să domine un material complicat, evanescent oniric. E semnificativ faptul că sensibilitatea extremă a sufletului modern s-a încredinţat raţiunii artistice lucide, apolinice. Aceasta face posibil ca înainte de a se putea exprima, aspiraţia ei la o poezie polivalentă, magică, să-şi dovedească necesitatea printr-o lungă verificare.

Celor dezvoltate mai sus le corespunde rolul pe care conştiinţa formei îl joacă în lirica modernă. La poeţii de tip mallarméan, ea se traduce în practică prin precizie metrică; şi teoria adjuvantă urmează liniile deschise de Mallarmé, fără a prelua totuşi motivarea sa ontologică. Cel mai bogat în exemple de severitate a

formelor, în teorie, ca şi în practică, e Valéry. In formulările sale culminează cultura romanică a formei. El şi-a dat seama de corespondenţele secrete dintre luciditatea sceptică şi severitatea formelor: „îndoiala conduce către formă", îndoiala descoperă, cât



de problematice sunt revelaţiile primare ale conţinutului; iar poezia abordează formele metrice ca pe un sistem de reguli care trebuie observat cu stricteţe, ca la jocuri, superior spontaneităţii brute şi haosului revelaţiilor primare. De altfel, în lirica modernă, exactitatea metrică îşi are specificul ei în contrastul pe care îl formează cu conţinutul crepuscular - analog celeilalte tensiuni de contrast, între sintaxa simplă şi mesajul complex.
Dar şi liricii mai puţin preocupaţi de severitatea formelor, sau la care aceasta lipseşte - ei reprezintă majoritatea - au o atitudine reflexivă faţă de mijloacele lor formale. Claudel şi-a meditat cu exactitate acordarea versului liber la perioadele respiratorii. Aragon îşi analizează meticulos inovaţiile sistemului său de rime. sunt fapte care confirmă procedarea conştientă a poeziei moderne. Desigur că aceasta diferă de cunoştinţele tradiţionale de tehnică poetică, prin care în trecut poetul îşi definea limbajul specific, variind datele existente. Ajuns până la epuizarea tuturor posibilităţilor formale, până la dezarticularea completă a versului, Garcia Lorca a mărturisit într-o conversaţie: „Dacă e adevărat că sunt poet din mila Domnului - sau din mila Diavolului -, atunci sunt poet şi prin tehnică şi efort, şi prin faptul că îmi dau absolut seama de ceea ce este un poem". T. S. Eliot consideră activitatea artistică o muncă de precizie, cu aceleaşi exigenţe ca şi construirea unei maşini sau strunjirea unui picior pentru o masă. E drept că formele sale metrice sunt libere, dar munca de precizie e relevată de tratarea rafinată a versurilor recurente şi de secţionarea marilor sale poeme după modelul unor compoziţii muzicale. La liricii de valoare, libertăţile formale nu înseamnă anarhie, ci o pluralitate de caracteristici semantice riguros deliberată.
În sfârşit, mai amintim de o paralelă în muzica contemporană, revenind astfel încă o dată la ampla unitate structurală a tuturor artelor moderne. Din Poétique musicale a lui Stravinsky (un corespondent la Introduction à la poétique a lui Valéry) se desprind următoarele idei directoare: orice travaliu artistic trebuie să aibă loc în „lumina fără umbră" a poeticii, adică a conştiinţei tehnice; artistul e tipul suprem al lui homo faber, divinitatea sa e Apollon, nu Dionysos; inspiraţia e o problemă de rang secundar; primordială e descoperirea operatorie care înlocuieşte improvizaţia prin construcţie, libertatea haotică prin „regatul limitării artistice", singurul în care melodia îşi regăseşte surâsul; poetica fiind în ultimă analiză o „ontologie".

**<titlu> Dublu raport faţă de modernitate şi faţă de tradiţia literară**

Începînd cu Baudelaire, lirica s-a orientat spre modernitatea tehnico-civilizatorie. A rămas specificul acestei noi orientări că poate decurge atît în sens pozitiv, cât şi negativ. Apollinaire amalgamează lumea extrem de reală a maşinii cu imaginile onirice ale absurdului. Maşina devine magică. Uneori i se atribuie o consacrare religioasă: dar încercarea duce la disonanţă, în Zone, amplul poem introductiv la volumul Alcools (1913) de Apollinaire, hangarele de avioane şi bisericile sunt reduse la acelaşi nivel, iar Hristos e „primul aviator" care bate recordul de altitudine. O variantă la acest poem e Le combat avec l'ange de J. Prévert (în Paroles, 1949; vezi mai jos, p. 226): lupta cu îngerul e o întâlnire de box pe ring, la lumină de magneziu, şi omul învins cade în rumeguş. Se pare că tehnica şi conţinutul de viaţă al maselor din marile oraşe ademenesc şi chinuie în egală măsură, că sunt stimulative noi, comportând însă şi experienţe noi ale dezolării. Căci lirica reacţionează faţă de ele în acest dublu mod. E un fenomen greu descifrabil. Lirica e străbătută de suferinţa privării de libertate într-o epocă dominată de planificări, ceasornice, obsesii colective şi care prin „a doua revoluţie industrială" l-a redus pe om la un minimum. Propriile sale aparate, produse ale puterii sale, îl detronează. Teoria exploziei cosmice şi calculul cu miliarde de ani-lumină îl reduc la un accident neînsemnat sunt lucruri descrise adeseori. Pare să existe însă o legătură între experienţele de acest fel şi anumite caracteristici ale poeziei moderne. Evadarea în ireal, fantezia care intervine departe de normal, misteriozitatea deliberată, claustrarea limbajului: toate acestea pot fi concepute eventual ca o încercare a sufletului modern de a-şi păstra, în mijlocul unei epoci tehnicizate, imperializate, comercializate, libertatea, şi de a-i păstra lumii miraculosul, care e cu totul altceva decât „miracolele ştiinţei".
Dar această lirică poartă şi ea amprenta epocii, căreia îi opune extrema ei libertate. Răceala meşteşugului, înclinaţia către experiment, duritatea inimii: prin aceste caracteristici şi altele se manifestă nemijlocit „spiritul timpului". Ea experimentează „poemul sintetic", în care arhetipurile lirice - stele, mări, vânturi - se amestecă cu alcătuiri ale tehnicii şi cu termeni de specialitate.



„Privesc la o pată groasă de ulei de maşină şi mă gândesc îndelung, îndelung la sângele mamei mele", sună nişte versuri de Jouve. Pentru italianul Cardarelli, ora dinaintea morţii se identifică cu aşteptarea sub ceasul gării, ale cărui minute le numărăm, în poezia lui Eliot şi a lui Saint-John Perse, asemenea ingrediente reci se sublimează în cântec, fără ca disonanţa lor să dispară. Dar mai trebuie observat şi altceva. Ca şi poezia lui Rimbaud şi a lui Mallarmé, lirica actuală a mers adeseori până la punctul în care se anihilează pe sine. E poate exemplul celei mai copleşitoare forţe a modernităţii, analogă faptului că omul se

pregăteşte să arunce în aer globul pământesc.
O duplicitate asemănătoare se constată şi în atitudinea faţă de tradiţia literară, faţă de istorie ca atare. Regula o constituie ruptura deliberată cu tradiţia Datorită ştiinţelor istorice, accesibilităţii comode a tuturor literaturilor, instituţiilor muzeale, metodelor perfecţionate de reproducere şi interpretare, presiunea excesivă a patrimoniului istoric, resimţită încă din secolul al XIX-lea, a devenit atât de apăsătoare, încât a crescut şi presiunea contrarie, resentimentul împotriva a tot ce e trecut, pregătită la rândul ei de mult prin descompunerea mentalităţii umaniste. Resentimentul poate îmbrăca toate formele, de la oboseală până la imprecaţie. „Orice scriitor demn de acest nume trebuie să scrie împotriva a tot ce s-a scris până acum" (Fr. Ponge). Chiar şi pentru spirite mai ponderate, amintirea literaturii mai vechi s-a convertit la exigenţa de a scrie cu orice preţ altfel decât autorii din trecut în felul său distins şi ironic, Valéry scrie: „Lectura mi-e o povară. Mă felicit uneori că sunt atât de sărac şi de inapt pentru bogăţiile îngrămădite de ştiinţă. sunt sărac, dar sunt rege peste maimuţele şi papagalii mei interiori" (200,1, p. 961 ).
În măsura în care lirica modernă procedează simbolic, se repetă un fapt ce poate fi observat de la Mallarmé încoace, anume că simbolurile sunt fixate în mod autarhic, ele neprovenind dintr-un patrimoniu unanim cunoscut. Par să facă excepţie Valéry şi Guillen. Dar simbolurile lor nu coboară mai departe de Mallarmé - dovedind astfel un tip stilistic modern prin sine, nu o voinţă de a valorifica prin extensie tradiţia. Dacă Saint-John Perse transformă lucruri ca var, nisip, stânci, scrum în semne simbolice, la înţelegerea lor nu mai ajută nici o pregătire literară, mai ales că nici nu se urmăreşte un sens precis al semnificatului. E suficient ca ele să sugereze posibilităţi de sens fugitive.


Semnificaţiile simbolurilor alternează de la autor la autor, urmând ca ele să fie descifrate la fiecare în parte, cu rezultatul frecvent că se dovedesc insondabile ca atare, în ce măsură s-a extins acest limbaj autarhic al simbolurilor şi asupra muzicii, putem vedea din prefaţa lui Hindemith la ciclul „Marienleben" (Viaţa Fecioarei, 1948).
E drept că acestei rupturi făţişe cu tradiţia i se opune o receptivitate deschisă către toate literaturile şi religiile, dar şi voinţa de a se scufunda în zonele adânci ale psihicului uman, unde se întâlnesc Europa şi Asia, imaginile străvechi ale magiei şi mitului. Ceea ce s-a putut constata încă de la Rimbaud, cu mult înainte ca C. G. Jung să-şi elaboreze influenta psihologie a inconştientului colectiv şi a arhetipurilor. Lirica modernă e bogată în versuri care fac să vibreze un patrimoniu universal de origine poetică, mitică, arhaică. Apar moşteniri străvechi ale folclorului. sunt reluate subiecte şi legende ale Evului Mediu, din ele putând lua naştere o operă atât de fermecătoare ca acea imaginară continuare la Fioretti ale Sfîntului Francise din Assisi de către Claire şi Yvan Goli (Nouvelles petites fleurs... 1943). Poemele lui Saint-John Perse abundă în aluzii

la pictura mai veche, la miturile antice, la lăcaşurile de cult exotice. Ezra Pound împleteşte în textele sale fragmente de poezie provensală, italiană veche, greacă, chineză. The Waste Land de Eliot preia dintr-o operă erudită simboluri ale legendei Graalului, recurgând de asemenea şi la unele motive din Upanisade şi din Biblie, la frânturi de citate sau citate deghizate, transpuse în alt mediu, din R. Wagner, Baudelaire, Shakespeare, Ovidiu. Dante, Sf. Augustin. Autorul are grijă ca într-un auto-comentariu - în care cu greu se poate stabili partea de seriozitate şi de ironie - să dea lămuririle necesare. Procedeul a făcut şcoală, de pildă la italianul Montale şi la spaniolul Diego.
Dar asemenea fenomene nu mai izvorăsc dintr-o legătură autentică cu tradiţia, care ar presupune implântarea într-o epocă istorică închegată şi unitară. Asemenea preluări, aluzii şi citate sunt reziduuri spectrale, adunate de-a valma, ale unui trecut destrămat Poate că prin ele se urmăreşte o sinteză. Efectul e însă de montaj şi de haos. Ele ţin, ca şi receptarea nelimitată de lumi obiective reduse la acelaşi nivel, de acelaşi stil al arbitrarului, al incoerenţei, al îmbinării a tot şi a toate. După cum putem observa mai ales la Ezra Pound, ele servesc ca mijloace pentru a transforma subiectul poetic într-un fel de subiect colectiv care joacă într-o uimitoare alternare a măştilor. Sau ele provin, ca la Saint-John Perse sau



Benn, din intenţia de a produce prin cuvinte cât mai insolite o magie de sunete şi imagini, emanând o fascinaţie lirică incontestabil înaltă. Asemenea texte procedează prin încrucişarea reminiscenţelor istorice şi a semnelor lingvistice cu altele, străine de ordinea lor temporală, sau prin juxtapunerea lor brutală cu termeni specifici lumii moderne. „Năvălesc ciclurile: sfincşi străvechi, viori şi din Babilon un portal, un jazz de pe Rio Grande, un swing şi-o rugăciune..." (Benn). Asemenea versuri sunt un drept al liricii, care se poate aventura oriunde, atâta vreme cât rămâne cântare. Dar prin suprimarea limitelor şi prin amalgamare, istoria se atrofiază. În lirica modernă, spaţiul istoric devine la fel de apatrid ca şi cel concret. Această constatare trebuie sa contribuie la caracterizarea ei; nu e o condamnare.

**<titlu> Dezumanizare**

În 1925 a apărut eseul lui Ortega y Gasset despre dezumanizarea artei 1 (*La deshumanizacion del arte*). De atunci, titlul său a devenit o formulă curentă. Eseul oferă un exemplu pentru felul în care un observator al artei şi poeziei moderne trebuie să folosească un concept negativ, aplicându-l nu în scopul condamnării, ci în scop descriptiv. Pe fundalul argumentărilor lui Ortega apar, deşi nemărturisite, anumite preluări din estetica lui Kant şi a lui Schiller, îndeosebi doctrina frumosului fără scop. Centrul de greutate al eseului stă în ideea că senzaţia umană pe care o provoacă opera de artă îndepărtează de la

calitatea estetică a acesteia, în prealabil, Ortega raportează această idee la orice epocă a artei, pronunţându-se pentru superioritatea oricărui stil care transformă şi devitalizează obiectele. „A stiliza înseamnă: a deforma realul. Stilizarea implică dezumanizarea" Reîntâlnim astfel şi aici conceptul de deformare. Deşi formula se referă la un principiu estetic general (avînd astfel, în anumite limite, dreptate), prin includerea conceptelor de deformare şi dezumanizare e o formulă specific modernă.

<nota 1>
Bineînţeles că a dezumaniza nu înseamnă a „inumaniza". Dacă Ortega ar fi avut în vedere acest sens, critica pe care i-a adresat-o Guillen în autoprezentarea sa ar fi desigur îndreptăţită (395, p. 245).
</nota 1>



O asemenea definire a stilului pornind de la caracteristicile negative, a devenit posibilă abia în urma faptelor survenite de la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe nesimţite, afirmaţiile lui Ortega s-au extins şi asupra artei moderne. Trăsăturile ei esenţiale le vede în devalorizarea formaţiilor organice, în concepţia după care semnificaţia operei de artă se reduce la cea inerentă forţelor sale stilistice deformatoare, şi mai departe în autoironia ca reacţie la patetismul artei mai vechi. Dar trăsătura cea mai importantă e acea dezumanizare. La ea se ajunge prin eliminarea registrelor naturale ale sentimentului, prin inversarea ordinii valabile în trecut, care stabilea treptele ierarhice între lucru şi om - ordine pe a cărei ultimă treaptă e aşezat acum omul -, şi prin prezentarea omului într-o viziune care păstrează cât mai puţin din aparenţele sale umane. „Plăcerea estetică a artistului modern decurge tocmai din acest triumf asupra umanismului." Coincidenţa eseului cu programele şi practicile poetice de după Baudelaire e izbitoare.
Sub formula de dezumanizare pot fi descrise numeroase particularităţi ale liricii actuale. Subiectul acesteia e o acordare anonimă, fără atribute, în care elementele puternice şi deschise ale sensibilităţii au fost înlocuite de o vibrare ascunsă şi care, atunci când ameninţă să slăbească, e întărită şi înstrăinată prin adaosuri parcă astringente. Distanţa faţă de un subiect mai uman poate fi bine urmărită în evoluţia lui Juan Ramon Jimenez, înaintea primului război mondial, el scrie o poezie a melancoliei, cu notă foarte personală, în care se împletesc visul, lacrimile şi grădinile alese. Începând cu anii douăzeci devine mai dur. Într-un poem numeşte sufletul o „coloană de argint". Metafora e frumoasă. Dar ea vădeşte - ca întregul poem, de altfel - un suflet din care a dispărut acea melancolie comodă şi care a devenit o încordare între „sus" şi „jos" ce nu poate fi determinată mai îndeaproape. Lirica lui Ungaretti, mai ales după Sentimento del tempo (1935), vorbeşte într-un registru străin de bucurie şi durere, vibrând

într-o contemplare neutri. Astfel, într-un poem avînd ca temă aurora (v. mai jos, p. 256), el evită orice jubilare care însoţea de obicei această temă. Mişcările din poem sunt numai ale limbajului şi ale succesiunilor ireale de imagini, nu prezintă valenţe „sufleteşti". Suspiciunea că poeziei i s-ar putea pretinde o simţire familiară a făcut să-i devină suspect chiar şi numele. De aici, titluri ca Apoemes de H. Pichette (1947), ca La haine de la poésie de G. Bataille (1947) şi Proêmes (aproximativ: „Precuvîntări") de



FT. Ponge (1948). însuşi aristocraticul Valéry observă că travaliul artistic, asemănător celui ştiinţific, ar avea „ceva inuman". Formula sa, după care poemul este o „serbare a intelectului", şi-o completează în sensul că poemul conţine imaginea a „ceea ce nu suntem de obicei", „contingenţele" umane fiind reduse în el la tăcere. Să amintim pentru comparaţie insistenţa cu care ele vorbiseră în lirica lui Verlaine.

Un exemplu de lirică fără om, fără eu, e El Grito de Garcia Lorca (în Cante jondo, 1921; v. mai jos, p. 230), un poem în numai câteva versuri. „Elipsa unui ţipăt umblă din munte în munte..." Primar nu e spaţiul, nici chiar strigătul, ci elipsa, o figură geometrică. Aceasta e subiectul iniţial al evenimentului, din ea formându-se abia prin reificare secundară spaţiul, munţii, măslinii, noaptea. Elipsa devine, pe jumătate obiectiv, pe jumătate metaforic, un curcubeu negru, apoi un arcuş de violă, făcând să vibreze corzile vântului lungi. De la cine a pornit ţipătul, nu aflăm. Numai el există. O expresie umană e detaşată de om - şi oare, în definitiv, e chiar de provenienţă umană? La sfârşit, într-adevăr, e vorba despre oameni care poate au auzit strigătul: „Oamenii din peşteri afară-şi scot lămpaşele". Ceea ce, însă, nu mai umanizează textul. Mai mult, aceste cuvinte sunt puse între paranteze. Poemul priveşte, parcă din mare depărtare şi dezorientat, înapoi spre oamenii dezorientaţi. El Grito e anonimitatea devenită limbaj, evenimentul său e linia sonoră care azi, mâine, ieri atinge munţii, măslinii, vântul, dar care nu e de provenienţă umană. Garcia Lorca e un maestru în marele domeniu al poeziei moderne, în domeniul anonimului.

Un poem anecdotic al lui Krolow. Der Augenblick des Fensters (Clipa ferestrei, v. mai jos, p. 272), are drept subiect iniţial un „cineva". Acesta nu e desemnat mai precis, nici atunci când, după ce şi-a executat actul („aruncă lumină de la fereastră") şi după urmările blând-duioase ale acestui act, e numit din nou. Nici nu se ştie dacă acel „cineva" din primul vers e identic cu cel din versul penultim. Amândoi - presupunând că sunt doi - au ceva comun: anonimitatea. Deşi în interiorul poemului se pronunţă cuvinte familiare, această anonimitate nu e dezvăluită. E mai puternică decât orice altceva, mai puternică chiar decât întrebarea ce ar căuta să lămurească dualitatea sau unicitatea acelui „cineva". Anonimitatea însă nelinişteşte, înălţând evenimente mici, aparent familiare, din interiorul poemului într-o atmosferă spectrală, într-o dezumanizare estompată ca

prin vis.

169

Desigur că apar şi teme mai curente, mai umane, cum ar fi tema doliului iubirii. Maniera în care e modernizată se poate vedea într-un poem de R. Alberti, *Miss X, enterrada en el viento del oeste* (Miss X, înmormântată în vântul de apus, 1926). Nu vorbitorul plânge, ci „frizerii plâng fără părul tău". Un bar e în doliu, pentru că Miss X nu mai există, „cerul nu-ţi mai emite radiograma". Evocări rapide de nave, hidroavioane, de bănci închise, cazinouri, consulate. Spre sfârşit, limbajul se sufocă: „Soarele electrocutat Luna carbonizată". Nimic despre o durere personală. Durerea e numai în lucruri, însele se amestecă elemente groteşti, banale, civilizatorii, cosmice, în contact cu ele, durerea împietreşte, devine un fapt nesentimental, în Manifestul futurist al lui Marinetti (1909) se spunea provocator: „Pentru noi, suferinţa unui om nu e mai interesantă decât suferinţa unui bec lovit de scurtcircuit".
Sunt lirici care protestează împotriva doliului. Nu înseamnă însă că ei au redobândit bucuria umană a poeziei mai vechi. „Nu-ţi deschide aşternutul doliului", citim la Saint-John Perse. Dar textele sale evoluează în zone interioare marginale pe care sensibilitatea cititorului abia dacă le complineşte, mai ales că lumii exterioare îi sunt sustrase categoriile locului şi timpului, care ar permite o orientare. Chemarea sa la bucuria vieţii e excesivă şi violentă. Poezia sa îl poartă pe cititor în peisaje sufleteşti străine, la care nu poate reacţiona cu „bucurie"; ele sunt magnifice artificiozităţi. Să-l citǎm din nou pe Alberti. În culegerea sa de poeme *A la pintura* (1948) e un imn către alb, luat drept culoare simbolică a veseliei. Imagini confuze sunt raportate voit la acest alb. Dar albul elogiat are un caracter sintetic, e clamare insistentă a limbajului, produs al unei fantezii îmbătate de lumină, dar deformatoare. Poezia lui Guillen a fost apreciată pentru absenţa tragicului şi a amărăciunii. „Suferinţa e un scandal", spune el însuşi (387, p. 72). Ceea ce nu înseamnă că e mai puţin dezumanizată. Ea transformă lucrurile şi oamenii în categorii abstracte. Impersonală, scrutează figurile pure ale spaţiului şi ale luminii. Fericirea ei intelectuală nu acoperă o disonanţă mai profundă. N-ar avea sens să supunem lirica modernă unui interogatoriu, doar ca să aflăm unde exprimă ea tristeţea şi unde bucuria. Astfel de conţinuturi, care fără îndoială sunt prezente adeseori, oscilează spre înalt sau înapoi către o zonă în care sufletul e mai larg, mai rece, dar şi mai curajos decât omul sensibil.

170

De variantele multiple ale dezumanizării ţine şi o lirică ale cărei conţinuturi se rezumă strict la obiecte. O caracterizează nu numai alegerea lucrurilor celor mai neînsemnate, dar şi renunţarea la orice calificare. O asemenea lirică apare drept continuarea a ceea ce în roman realizase cîndva Flaubert. Aici trebuie menţionat

francezul Francis Ponge. S-a spus despre el că lasă să se întrevadă ce poate fi poezia după ce nu mai crezi în ea (Picon). Obiectele poeziei sale liberă de formă se numesc pâine, uşă, scoică, piatră, luminare, ţigări. Ele sunt receptate într-o asemenea concreteţe încât s-a vorbit de o „fenomenologie lirică" (Sartre). Eul care le receptează e fictiv, un simplu purtător de limbaj. Procedeul însă numai realist nu este. El nu deformează lucrurile propriu-zis, ci le face atât de rigide sau dă celor rigide prin natura lor o viaţă atât de stranie, încât se naşte o irealitate spectrală. Dar e eliminat omul.
Chiar această poezie aparent obiectivă atrage însă atenţia asupra faptului că omul, în întreaga lirică modernă, e prezent în alt mod, anume ca limbaj şi fantezie creativă. Dezumanizarea conţinuturilor şi a reacţiilor psihice are loc datorită plenipotenţei pe care şi-o acordă spiritul în actul poetic. Şi în poezie, omul a devenit propriul său dictator, îşi distruge propria sa naturaleţe, se exilează din lume, o exilează şi pe ea, pentru a-şi satisface propria libertate. E paradoxul ciudat al dezumanizării.

**<titlu> Izolare şi spaimă**

Într-un text rămas postum, Musil a definit poetul drept „omul cel mai conştient de singurătatea fără scăpare a eului în lume şi printre oameni". Ideea apare încă în romantism; i-a supravieţuit, însă, rămânând o idee modernă, ca şi aceea a „poeţilor damnaţi". Forma grimasantă şi-a căpătat-o în proza narativă *Le poète assassiné* (1916) de Apollinaire; acţiunea alegoric-absurdă se revarsă în crima pe care toate ţările o comit împotriva tuturor poeţilor; un sculptor ridică eroului asasinat „o statuie din nimic". Despre poemele târzii ale lui Trakl s-a spus cu justeţe că aici individul nu mai e în raport decât cu sine însuşi.



Saint-John Perse îşi intitulează un amplu poem Exil (1942). unde numeşte limbajul care strigă în necunoscut „limbajul pur al exilului". Se ştie oarecum că trăim într-o „vreme a neliniştii". Englezul W. H. Auden şi-a intitulat astfel un poem (The Age of Anxiety, 1946). Multe dintre proclamaţiile „angoasei", care se fac auzite din toate părţile, nu sunt altceva decât vorbărie la modă. „Angoasa" e componenta obligatorie a unei poezii „contemporane" de factură adolescentină, aşa cum în trecut au fost „luna" şi „dorul". Dar textele cele mai bune, şi cele mai bărbăteşti, confirmă autenticitatea acestei experienţe fundamentale.
Goethe a scris un poem Meeresstille (Liniştea mării). Acesta vorbeşte despre vraja paralizantă a teribilului, a întinderii imense, nemişcate. E urmat însă de o replică: Glückliche Fahrt (Călătorie fericită): teribilul trece, „legătura spaimei" se desface, navigatorul prinde curaj, şi iată că în depărtare se iveşte ţărmul salvator. O asemenea poezie admitea teribilul şi teama numai ca trecere spre

lumină şi speranţă. Cu greu vom găsi în lirica modernă un text care, începând în spaimă, să se desfacă de ea. O anumită asemănare în motive cu primul text goethean o prezintă un scurt poem de Juan Ramon Jimenez, Mares; o călătorie într-o barcă, barca se izbeşte de ceva, — dar nu urmează nimic, numai linişte şi valuri şi un „nou" pentru care, însă, nu se oferă nici un cuvânt. Desfăşurarea poemului e inversă decât la Goethe, de la speranţă la paralizie. Poemului *El Grito,* amintit mai sus, Garcia Lorca i-a alăturat El Silencio (v. mai jos, p. 232). Dar el nu rezolvă atmosfera sinistră a acelui strigăt fără om ci produce una nouă, de astă dată a tăcerii, prin care „alunecă văi şi ecouri, şi care apasă frunţile spre pământ". Adeseori el transformă tăcerea în prezenţa încremenită a spaimei. Astfel în Elegia del silencio, unde tăcerea e numită: „Spectru al armoniei, fum de jale", pentru că aduce cu sine „suferinţă străveche şi ecoul strigătelor stinse în veci". Alteori, Lorca ajunge să exprime un fel de spaimă la superlativ. Printre poemele foarte târzii se numără şi un Panorama ciego de Nueva York, în ritmuri libere şi cu conţinuturi care nu au decât o slabă legătură cu titlul. Unde e marea, absoluta durere? Nu în giganticele oraşe cu sângele şi cu mizeria lor, nici pe „pământul cu uşile mereu aceleaşi, ducând la roşcata fructelor"; nici în voce nu e durere, ci există numai dinţi, „dar dinţi ce trebuie să tacă însinguraţi în gazonul negru". E o spaimă înspăimântată de gândul că nu-şi va primi hrana ei de durere după care flămânzeşte.

172

Altfel vorbeşte spaima dintr-un poem de Éluard. Le mal (în La vie immédiate, 1932). Poemul nu o numeşte. Dar un efect hipnotic emană din text, din al său „il y eut", repetat de mai multe ori (tehnica e cunoscută de la Rimbaud), din singura propoziţie, monotonă ca o litanie, din care el se alcătuieşte, din expresiile înseşi. „Era uşa ca un ferăstrău..., pustiul fără ţel, erau geamurile sparte, sfâşiind dramatica pulpă a vântului..., erau marginile de mlaştini..., într-o cameră părăsită, într-o cameră naufragiată, într-o cameră goală". Lucrurile incoerente, atinse în treacăt, nu vor să fie privite de dragul lor. Sunt semne ale negării, refuzului, zdrobirii şi tăierii, şi ca atare - deşi limbajul evită s-o denumească - ale spaimei care percepe aceste fenomene, sau care mai curând le produce.
În limbajul curent se poate spune despre o cameră sărăcăcioasă că are poezie. Jacob Burckhardt a calificat „minunatul spectacol al istoriei" drept „poezie", în ambele cazuri, „poezie" înseamnă că sufletul se poate integra (că poate „sălăşlui") în ceea ce apare simţurilor, fie că aparenţa e mizeră, fie că e miraculoasă. Aceasta presupune un contact între om şi lume. în epoca modernă, poezia e configurată altfel. Ea înstrăinează în mod deliberat familiarul, împingând cele apropiate în depărtare. Pare să se afle sub o constrângere care alterează contactul dintre om şi lume, dar şi contactul oamenilor între ei. În romanele târzii ale lui Flaubert, alterarea contactului a devenit legea stilului interior şi exterior; comportamentul lucrurilor e în contradicţie cu omul; când

omul suferă, ele strălucesc şi înfloresc - când un îndrăgostit călătoreşte spre iubita lui, îl petrec case neconsolate de periferie; o situaţie primordială a acestor romane e că oamenii nu, se mai întâlnesc, nici în spaţiu, nici sufleteşte, neajungând nici unul la ţelul propus; din punct de vedere stilistic, propoziţiile paratactice, sărace în conjuncţii, oglindesc descompunerea acţiunii într-un agregat ale cărui procese izolate sunt ca şi lipsite de legătură cauzală între ele. Romanul a mers şi mai departe în alterarea contactului; să ne gândim la Camus, la Hemingway, la Butor etc. în anii douăzeci, Bert Brecht a făcut din „înstrăinare" formula-cheie a teoriei sale despre poezie, propunând ca ea să fie produsă prin eliminarea tuturor motivărilor orientative ale unui eveniment. Cu puţin înaintea morţii, Apollinaire a vorbit despre „domeniile stranii" spre care se îndreaptă poezia într-un poem de Max Jacob, Jardin mystérieux (1928), totul e aşteptare şi ascultare înfrigurată; dar ceea ce percepe ascultarea - sunete întrerupte ale unei confuze lumi



exterioare - nu satisface aşteptarea; trece parcă dincolo de poem, în veşnica aşteptare a ceva care nu vine niciodată.
Musil îşi continuă propoziţia citată mai sus despre poet cu ideea (avînd de asemenea o neintenţionată poantă modernă): „Până şi în prietenie şi în dragoste, poetul simte suflul de antipatie care ţine fiecare fiinţă departe de celelalte". Apropierea umană văzută ca depărtare efectivă este o temă frecventă în lirica actuală. Canto de Ungaretti se sfârşeşte în durerea nesentimentală că iubita e „îndepărtată ca-ntr-o oglindă" şi că dragostea descoperă „nesfârşitul mormânt" al singurătăţii interioare (v. mai jos, p. 256). Garcia Lorca: „Cît sunt de departe când sunt la tine, şi cât de aproape când eşti plecată!" într-un poem de dragoste de Krolow (1955) apar versurile: „...Oare mă vei auzi înapoia feţei de iarbă, amare, a lunii care se descompune?... Şi noaptea se destramă ca soda, neagră şi albastră", în imaginile dure, în descompunere şi destrămare apare ca un semn premonitor eşuarea acelei apropieri intim încercate, dar şi salvarea prin limbajul creativ - singura salvare.
Însăşi absenţa firească a morţilor devine depărtare absolută. Sunt celebre poemele lui Garcia Lorca dedicate toreadorului mort în arenă Sanchez Mejías (1935). Ultimul dintre ele se numeşte *Alma ausente* (Suflet absent; v. mai jos, p. 236). Despre cel mort aproape că nu se vorbeşte, se spune doar că nu-l mai cunoaşte nimeni, nici taurul, nici caii şi furnicile casei sale, „nici pruncul nici amurgul", nici piatra sub care zace. E atât de departe, încât nici amintirea nu-l mai ajunge. „Însă eu te cânt", - dar nici aceasta nu reuşeşte: şi cântăreţul e copleşit de singurătate în faţa mortului care nu poate fi ajuns; el nu mai poate cânta decât despre suflarea îndurerată care adie printre măslini.
În 1929, R. Alberti şi-a publicat culegerea de poeme *Sobre los ángeles* (Despre îngeri). Ca şi odinioară la Rimbaud, nici aici îngerii nu au vreo semnificaţie

creştină. Sunt simboluri reziduale ale unei transcendenţe oarecare, fiinţe imaginare ale unui însingurat şi „muţi ca rîurile şi mările", între ei şi om are loc un proces dramatic care se poate sfârşi cu încetarea oricărui contact. Omul ştie că îngerul există, şi totuşi nu-l vede. Nici lumina nu-l vede, „nici vântul şi geamurile". Dar nici îngerul nu-l vede pe om, nu cunoaşte oraşele prin care trece, e fără ochi, fără umbră, îşi împleteşte în plete tăcerea, e „o groapă umedă, părăsită, un puţ secat"; în mijlocul nostru, îngerul e mort, a pierdut oraşul, şi



oraşul l-a pierdut Fondul simbolic al poemelor (au fost calificate inutil drept suprarealiste) e fără echivoc, oricât ar fi de dificila interpretarea versurilor luate în parte. Cândva, îngerii au fost pentru om aducători de lumină şi har, şi chiar atunci când aduceau teroarea ca răzbunători ai lui Dumnezeu erau trimişi către om. Aici însă, ei nu-l mai cunosc pe om, s-au săturat de el într-atâta încât omul nu-şi mai poate face despre ei decât imagini ale untului şi cadavericului.
Kafka a scris o parabolă, Das nächste Dorf (Satul cel mai apropiat), în care un moşneag spune: „Aproape că nu înţeleg cum un tânăr se poate hotărî să plece călare spre satul cel mai apropiat, fără să-i fie teamă că până şi timpul unei vieţi obişnuite, depănându-se fericit, nu-i va ajunge nici pe departe pentru un asemenea drum călare". Parabola exprimă o situaţie originară a poeziei moderne, neputinţa de a ajunge nici chiar la ţelul apropiat Ca exemplu liric citǎm din Garcia Lorca poemul *Canción de Jinete* (Cîntec de călăreţ, v. mai jos, p. 234). Fără îndoială, călăreţul ştie bine drumul spre ţelul său, oraşul Cordoba. Dar ştie şi că nu va sosi acolo niciodată; moartea îl pândeşte din turnurile Cordobei; nu acasă va ajunge, ci la moarte în câmpia largă, bătută de vânt. Şi aici, o comparaţie cu poezia mai veche va clarifica atitudinea celei moderne. Ca prim exemplu ne referim la sonetul Heureux qui, comme Ulysse... al lui Du Bellay, din secolul al XVI-lea. Vorbitorul, aflându-se la Roma, e cuprins de nostalgia satului său îndepărtat de pe Loire, îi răsar imagini duioase: împrejmuirea căsuţei sale, fumul căminului, ardezia de pe acoperiş. Cele depărtate se conturează limpede în sufletul său, emanând, deşi e plecat de mult, o linişte familiară. Şi motivul plecării sale face parte din experienţele umane familiare: obligaţia profesională de a trăi în străinătate. Alt exemplu, luat din postumele lui Goethe la Divanul occidental-oriental, e poemul care începe cu „Laßt mich weinen" („Lăsaţi-mă să plâng"). Şi aici, vorbitorul e departe de ţinta sa. El petrece noaptea în deşertul nesfârşit, meditând la numărul de mile care îl despart de Suleica, şi plânge. Comun celor două poeme e faptul că un om îşi evocă o ţintă îndepărtată, de care se simte atras. Ceea ce este depărtat în spaţiu, pentru el încetează a mai fi departe, îi aparţine ca obiectul unei nostalgii, îi rămâne familiar, va putea fi atins iarăşi. Dorul de patrie al lui Du Bellay şi plânsul lui Goethe provocat de „supărătoarele meandre ce lungesc drumul" sunt dureri care le aduc consolare amândurora. Pe amândoi îi mai

consolează şi amintirea unor figuri antice; unul se gândeşte la Ulise şi Iason - e drept, invidios de întoarcerea lor cândva acasă -, dar în cele din urmă amintirea invidioasă rămâne şi ea înăuntrul fraternităţii umane; celălalt se gândeşte la Ahile, Xerxe, Alexandru şi nu se ruşinează de lacrimile sale, pentru că şi aceşti mari oameni au plâns.
Iar acum Garcia Lorca. Despre Cördoba se spune chiar la început că este „departe". Ceea ce nu trebuie luat numai în sens spaţial. Călăreţul începe să vadă oraşul înaintea sa. Deşi spaţial e mai curând aproape decât departe, e împins într-o depărtare absolută. Printr-o enigmă, reprezentată aici de moarte, oraşul devine inaccesibil, iar bucata de drum până la el este nesfârşită şi mortală. Nici nostalgia, nici lacrimile, adică nici o simţire distinctă nu-i dau vreun răspuns. Sufletul a încremenit într-o acordare fără contururi. Câteva strigăte abrupte la adresa calului, a drumului, a morţii - asta e tot Se mai adaugă propoziţiile eliptice, care prin absenţa verbului creează cadrul lingvistic adecvat acceptării nemişcate a înstrăinării. Deosebirile profunde sunt evidente. La poeţii mai vechi, şi ţinta depărtată în spaţiu rămânea apropiată sufleteşte. La poetul modern, tocmai apropierea spaţială devine depărtare interioară. Cântecul de călăreţ al lui Garcia Lorca e poemul întoarcerii acasă, care nu mai e posibilă nicicând, pentru că o vrajă necunoscută a făcut să nu se poată ajunge niciodată la căminul apropiat

**<titlu> Obscuritate, „hermetism", Ungaretti**

Lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp. Obscuritatea a devenit principiul estetic predominant Ea izolează în mod excesiv poemul de funcţia curentă de comunicare a limbajului, menţinându-l într-o stare de suspensie care îi permite mai curând să se sustragă decât să se apropie de cititor. E adevărat că poeţi ca Ungaretti sau Aleixandre, de pildă, obişnuiesc să vorbească despre elementarul uman sau natural al poeziei lor, pe când ea, dimpotrivă, pare a fi rezultatul unui singur proces de încifrare, sau oricum produce acest efect Lirica obscură vorbeşte de evenimente.



fiinţe sau lucruri, despre a căror cauză, loc, timp cititorul nu e şi nici nu va fi informat. Expresiile nu sunt rotunjite, ci întrerupte brusc. Adeseori, conţinutul se reduce la alternarea unor mişcări de limbaj abrupte, precipitate, sau alunecând fără efort, pentru care evenimentele obiective sau afective constituie doar un material fără sens detaşabil. E semnificativ faptul că unii dintre liricii

contemporani revin la Arnăut Daniel, cel mai enigmatic dintre trubadurii provensali; a fost tradus de Pound şi e admirat de Aragon. Uneori se pare că poezia modernă nu e decât notaţia unor presimţiri şi a unor experimente oarbe, păstrată pentru un viitor oarecare, când de la ea s-ar putea aprinde presimţiri mai luminoase şi experimente mat fericite. Pretutindeni o punere-la-dispoziţie a ceva de care acum nu se poate încă dispune. De la Rimbaud şi Mallarmé încoace, destinatarul posibil al poeziei e viitorul nedeterminat. E drept că au existat dintotdeauna poeţi care şi-au asumat ţeluri profetice, vorbind despre ele într-un limbaj de o sublimă obscuritate. Profeţia modernă, însă, nu e sublimă. Viitorul nu i se prezintă ca o imagine clară. Poezia ei obscură gravitează neliniştită în jurul unor posibilităţi care nu se lasă fixate.

Sunt frecvente intervenţiile cu caracter programatic prin care poeţii revendică, iar uneori şi motivează poezia obscură. Am citat în primul capitol câteva din ele. Voinţa de obscuritate implică problema înţelegerii. Răspunsurile la această problemă decurg în aceeaşi direcţie ca la Mallarmé, fără să aibă totuşi acelaşi caracter deliberat Yeats doreşte ca poezia să îmbrace tot atâtea semnificaţii câţi cititori găseşte. Pentru T. S. Eliot, poemul e un obiect independent, situat între autor şi cititor, raportul dintre poem şi autor fiind însă altul decât cel dintre poem şi cititor; prin intermediul cititorului, poemul intră într-un nou joc de semnificaţii care îşi are justificarea proprie, chiar dacă îndepărtează de la intenţia - oricum nefixată - a autorului. Spaniolul Pedro Salinas scria: „Poezia are nevoie de acea formă superioară a interpretării care e înţelegerea greşită. când un poem a fost pus pe hârtie, el se încheie, desigur, dar nu se opreşte; e în căutarea altui poem înăuntrul său, în autor, în cititor, în tăcere". Conceptul de înţelegere a făcut loc conceptului de continuare a actului poetic, - continuare prin cititor, dar şi prin puterile poetice anonime, de care autorul însuşi nu era conştient şi care dorm încă nefolosite în propriul său limbaj, dar şi în tăcere. Ideea e bogată în conţinut şi obscură, la fel de obscură ca şi poezia pe care o însoţeşte. (Mai târziu, Salinas a gândit altfel;



dar schimbarea modului de gândire nu înseamnă şi infirmarea posibilităţii de a-l susţine pe cel anterior.) „Obscuritatea care i se reproşează poetului provine din însăşi noaptea pe care el o explorează: din obscuritatea sufletului şi a misterului în care e cufundată fiinţa umană" (Saint-John Perse). La alţii putem citi: chiar precizia poetică e aceea care pretinde accepţiuni şi cuvinte noi, metafore anormale, devenind astfel în mod necesar obscură, în *Cántico* de Guillen se află poemul *Cierro los ojos* (Cu ochii închişi); e o motivare poetică a obscurităţii poetice, cu ecouri din Mallarmé, din al cărui sonet *Surgi de la croupe* împrumută un vers ca moto. Conţinutul, pe jumătate relatat, pe jumătate tradus, e următorul: „închid ochii, şi tenebrele aprind scântei - ele sunt soarta fericită: noaptea îşi rupe sigiliile scoţând din abis o lumină mai puternică decât noaptea; închid

ochii, şi o mare lume e aproape, mă orbeşte şi e lipsită de tumult; certitudinea mi-o clădesc pe întuneric; cu cât e fulgerul mai tenebros, cu atât mai mult e al meu: în tenebre se înalţă un trandafir". Sensul textului e interpretabil: obscuritatea provine din izolarea faţă de lumea exterioară; se deschide cea interioară; liberă de zgomotul şi perisabilitatea vieţii, ea transformă întunericul - absenţa realului - în lumină, dând naştere trandafirului, care înfloreşte numai în lumina întunericului (ca şi la Mallarmé, „trandafir" e simbolul cuvântului poetic, aici însă nelegat de tema eşuării). Abia în irealitate, care obligă poezia să fie obscură, reuşeşte împlinirea actului poetic, în această idee se exprimă o decizie fundamentală a liricii moderne.

Cu vreo trei decenii în urmă a apărut în Italia o denumire pentru poezia obscură: hermetism. Folosită la început depreciativ, în sensul ocultului confuz, a căpătat curând un sens aprobativ. Are deci, ca şi cele mai multe denumiri literare de grup, o etimologie ascendentă. Printre liricii lor hermetici, italienii îi consideră drept cei mai importanţi pe Ungaretti, Quasimodo şi Montale (cunoscut şi ca traducător al lui T. S. Eliot). E o convenţie a criticii; s-ar putea lua în consideraţie şi mulţi alţii. Dar faptul însuşi e interesant pentru că „hermetism" a putut deveni o noţiune fermă a criticii, care în felul acesta a acceptat o trăsătură caracteristică a poeziei moderne. Poezia denumită hermetism e forma italiană a „poeziei pure" şi cea mai violentă reacţie împotriva literaturii declamatorii (D'Annunzio) pe care a cunoscut-o în Italia secolul al XX-lea.



Ungaretti, Ia care ne referim pe scurt în acest context, a valorificat sugestii din opera lui Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Saint-John Perse, dar şi din opera lui Gongora începând cu anii douăzeci, lirica sa e de o extremă concentrare a limbajului. Ca şi la Mallarmé, cuvântul trebuie să fie, după el, o scurtă brăzdare a tăcerii. E un fragment; stă fremătând între lumea atinsă fugitiv, dar foarte enigmatizată, şi liniştea care se închide din nou deasupra sa Tuturor poemelor lui Ungaretti le e proprie această caracteristică a fragmentarului. Cel mai acut, ea se manifestă în poemele scurte, al căror maestru este el, deopotrivă cu Garcia Lorca. Ele nu trebuie citite pentru conţinuturile lor; acestea sunt uneori de o uimitoare neimportantă - sau şi complet insondabile. Cuvintele lor trebuie receptate (ceea ce nu poate mijloci nici o traducere) ca formule sonore lirice, urmate de ecoul unei încremeniri vrăjite. Nici poemele mai lungi nu prezintă conţinuturi a căror succesiune să fie obiectiv necesară. Mişcările (de pildă: deschidere, luminare, scufundare, stingere tremurătoare) sunt mai sesizabile decât elementele puse în mişcare, şi totuşi sunt polivalente în sine, ar putea decurge şi în altă succesiune.

Pentru a vedea cum arată obscuritatea lui Ungaretti, să ne referim la poemul în metru liber L'Isola (în *Sentimento del tempo*, v. mai jos, p. 254). El exprimă în propoziţii vibrante, închegate în figuri sonore, dar construite extrem de simplu şi

fără eu, un eveniment Purtătorul său e un „el". Cine? Nu primim nici un răspuns: funcţia de nedeterminare a determinanţilor, aici a pronumelui personal (subînţeles, de altfel, datorită specificului limbii italiene, prin formele verbale), care astfel pare şi mai nedeterminat decât în traducere germană. Nedeterminarea mai e potenţată şi prin juxtapunerea incoerentă a expresiilor. Materialul evenimentului îl formează reprezentări din lumea bucolică: insulă, codri, nimfă, păstor şi oi. „Coborî pe un ţărm, şi-naintă, şi-l chemă foşnet de pene care se desfăcuse din stridentul palpit al apelor dogoritoare; văzu o nălucă..., o nimfă...; în sine însuşi de la iluzie spre flacăra aievea clătinîndu-se, ajunse-ntr-o pajişte unde umbra se îndesea în ochii fecioarelor..." (a căror fecioare?). Evenimentul se sfârşeşte aici. Rămâne un fragment, fără cauză şi fără scop. Sfârşitul e o oprire. Grupurile lexicale devin şi mai anormale: „Distilau crengile o ploaie domoală de săgeţi... păşteau oi pe pătura luminoasă; mâinile păstorului erau o sticlă netezită de lâncede friguri". Unde e cel sosit? Liniştita imagine finală a uitat de evenimentul precedent, ca



şi cum evenimentul şi cel care participase la el nu ar fi existat niciodată. De altfel, acesta din urmă avea oricum mai puţină semnificaţie decât evenimentul ca atare. Conţinutul poemului stă în liniatura mişcărilor sale: o sosire, o întâlnire, o linişte. Mişcările sunt abstracte, autotelice şi saturate de misterul evenimentului neinterpretabil în care ele se proiectează. Nici finalul nu aduce dezlegarea misterului, ci adaugă, dimpotrivă, unul nou. într-adevăr, liniştea sa opreşte mişcarea Dar pe o treaptă superioară, aceea a limbajului autonom, disonanţa imaginii (mîini ca sticla) tinde din nou spre obscuritate.1

<nota 1>
L. Spitzer vrea să vadă în L'Isola, dimpotrivă, o poezie de dragoste perfect clară în sensul liricii pastorale (recenzia la prima ediţie a cărţii mele, în Modern Language Notes, nov. 1957, precum şi observaţia din Addenda la 478. p. 120). Echivalând ca funcţie pronumele nedeterminat „el" cu pronumele „eu" şi „tu" care apar în lirica de orice factură, îl mai identifică şi cu „pastore" din penultimul vers, care astfel ar fi subiectul poemului. Chiar dacă lucrurile ar sta aşa, ar trebui să se admită cât e de neobişnuit şi cât poate să dezorienteze procedeul de a povesti un eveniment al cărui purtător nu apare până la sfârşit. Iar în ce priveşte pronumele „el", e o diferenţă considerabilă între nedeterminarea sa şi pronumele „eu" şi „tu", desigur, foarte curente în lirică, prin care poemul devine, chiar şi fără altă precizare, un monolog sau un dialog. Pentru a considera poemul lui Ungaretti clar şi uşor accesibil, ar trebui să se presupună puncte de raportare pe care el ca atare nu le indică. De altfel, hermetismul său benign nu-i diminuează cu nimic frumuseţea (n. n.).
</nota 1>

La unii poeţi, hermetismul lasă impresia că opera lor se termină cu „trântirea unei uşi", după cum observa odată G. Picon. Dar acolo unde nu e decât o manifestare la modă înfloreşte o şarlatanie ce poate înşirui orice vrea, - căci va fi oricum admirată. Avangardişti care se respectă excelează prin propoziţii de cea mai pură stupiditate. Ele apar uneori chiar şi la Rimbaud. Consecinţa unui hermetism ajuns la modă e perplexitatea criticii, în Australia, nu de mult, câţiva inşi s-au amuzat să publice nişte versuri lipsite de orice sens ca pretinse postume ale unui pretins miner: critica a fost emoţionată de „profunzimea" versurilor, într-o ediţie americană a poemelor lui Yeats apare într-un loc „soldier Aristotle". E o greşeală de tipar; corect ar fi fost „solider Aristotle". Nedându-şi seama de greşeala de tipar, un tânăr poet admira misterul „soldatului Aristotel". Pe de altă parte însă, nu e decât cu greu suportabilă şi observaţia preţioasă a lui Rilke la cel de-al şaisprezecelea sonet către Orfeu: „Sonetul, după cum ar trebui să



se ştie sau să se ghicească, se adresează unui câine; n-aş vrea să specific aceasta în notă". Mallarmé obişnuia să rezolve asemenea probleme cu autoironie.

**<titlu> Magie a limbajului şi sugestie**

Începând cu Rimbaud şi Mallarmé, lirica modernă s-a transformat progresiv în magie a limbajului. Ce se înţelege prin aceasta, am arătat în capitolele precedente. când în teoriile poeziei din secolul al XX-lea e abordată problema^ efectului liric, se prezintă de fiecare dată conceptul de sugestie, în Les données immédiates de la conscience (1889), Bergson l-a inclus ça parte componentă în doctrina sa despre artă. Îl întâlnim la pictori şi la muzicieni. Sugestia e clipa în care poezia intelectual dirijată dezleagă forţe magice sufleteşti şi emană iradiaţii cărora cititorul nu li se poate sustrage, chiar dacă nu „înţelege" nimic. Asemenea iradiaţii sugestive pornesc mai ales de la forţele senzoriale ale limbajului, de la ritm, sunet, tonalitate. Ele acţionează împreună cu ceea ce s-ar putea numi armoniile semantice superioare, adică semnificaţiile existente numai în zonele liminare ale cuvântului sau care apar prin combinarea anormală de cuvinte. Poezia sugestivă provenită din magia limbajului acordă cuvântului plenipotenţa de a fi autorul prim al actului poetic. Pentru o asemenea poezie nu e reală lumea, ci singur cuvântul. De altfel, liricii moderni subliniază mereu: poemul nu înseamnă, ci este. Numeroasele discuţii despre poezia pură gravitează în jurul acestei idei.

Principiul, datând de la Poe, de a concepe poemul pornind de la puterea sonoră a limbajului care precede sensul şi de a introduce abia ulterior un sens - mereu secundar -, a rămas viu. Benn scrie: „Poemul este gata înainte de a fi început; numai că autorul nu-şi cunoaşte încă textul". O altă afirmaţie a sa constituie un

ecou surprinzător la o formulă a lui Novalis (v. mai sus, p. 25): „Nu există decât transcendenţe verbale: teoremele matematice şi cuvântul ca artă". Din propria lirică a lui Benn transpare acel principiu al cuvântului auctorial, îndeosebi prin prevalenta tonului, capabil să liricizeze până şi conţinuturile cele mai terne. Poemul său Chopin (574, III, p. 188) e biografie sonoră. Conţinuturile sunt fragmente aluzive ale unor evenimente, reflecţii, monologuri interioare, exprimate în propoziţii fragmentare.



Desfăşurarea lor nu corespunde succesiunii temporale viaţă-moarte, ci reface drumul în sens invers. sunt inserate nume de piane de concert, auzim ceva despre un onorariu, o adresă şi relatări exacte despre tehnica de execuţie a lui Chopin, se formulează şi un diagnostic medical („cu hemoragii şi cicatrizări"). Dar până şi cea mai rece constatare obiectivă e străbătută de o vibrare care irizează fragmentele şi fisurile în aceeaşi măsură în care trăieşte din ele, şi aceasta face ca poemul să fie de neuitat. El arată până unde poate merge renunţarea la motive lirice tradiţionale fără a distruge substanţa lirică. Aceasta, dimpotrivă, se eliberează pentru a deveni o sonoritate nouă, meditativă, deşi pare foarte aproape de proză.
Aici ne putem referi din nou la Juan Ramon Jimenez. Din perioada sa mai târzie au rămas poeme cu efect hipnotic. Acesta rezultă dintr-un procedeu ce repetă unele versuri ca refren şi dă altora o formă interogativă, fără ca ele să fie destinate unui răspuns. Repetiţia şi întrebarea fără răspuns reduc presiunea exprimatului la minimum, făcând ca el să se preschimbe într-un farmec sonor evanescent, adevărata dominantă a acestor versuri. Poezia ce porneşte din impulsul cuvintelor sau şi numai al sunetelor ca atare duce la nenumărate fenomene similare celor descrise la sfârşitul capitolului despre Rimbaud. La H. Michaux citim: „dans la tour, dans l'atroce, dans la transe"; dominat de propriul său avânt combinatoriu, limbajul produce un sens inaccesibil interpretării, dar loveşte urechea acut; un grup silabic insistent („dans la") suscită un grup sonor variat, dar omofon. La sfârşitul poemului The Waste Land de Eliot apare brusc o silabă lipsită de sens („da"), repetându-se de mai multe ori şi dând naştere la fragmente de propoziţii budiste, între care se intercalează elemente eterogene şi care abia la sfârşit se unesc într-un grup de cuvinte sanscrite - un procedeu asemănător muzicii, posibil numai într-o lirică ce mânuieşte limbajul în sens primar ca potentă sonoră.

## <titlu> Paul Valéry

Asupra raportului poeziei cu autarhia limbajului, cel mai serios pare să fi reflectat Valéry, elucidând astfel idei ale lui Mallarmé pe care el le-a continuat Poezia înseamnă, după una din ideile sale

afirmată adeseori, a pătrunde în straturile originare ale limbajului, din care s-au desprins cândva formule de magie şi incantaţie şi din care ele se pot desprinde mereu. Poezie mai înseamnă şi a încerca combinaţiile posibile între zone de semnificaţie şi efecte sonore variate, până ce a reuşit acea combinaţie unică, avînd necesitatea unei formule matematice. Valéry e conştient de faptul că frustrat de o asemenea poezie e „sensul". Pentru orice poezie e valabilă afirmaţia că nu are un „sens adevărat", adică un sens care singur s-o poată epuiza Prin însuşi comportamentul ei, lirica lui Valéry permite mai multe interpretări. Un poem ca Leş Pas pare să se refere la o scenă gingaşă de dragoste; traducerea lui Rilke se rezumă la acest aspect. Dar poemul vorbeşte în inflexiuni prin care parcă transpare altceva, anume o scenă spirituală a însuşi actului poetic, pentru care aşteptarea Muzei e mai plină de har decât sosirea ei. Ambele interpretări coexistă, nici una din ele nu trebuie izolată, pentru că altfel poemul ar fi lipsit de clarobscurul în care a fost scăldat în mod magistral.
La baza gândirii lui Valéry stă un nihilism gnoseologic radical. Problema nu poate fi atinsă aici decât în treacăt. Nefiind posibilă nici o cunoaştere, limbajul poetic capătă libertatea deplină de a-şi proiecta creaţiile în neant. Asemenea creaţii, Valéry le numeşte „mituri", definindu-le astfel: „Mit e numele pentru orice nu există, ci doar subzistă datorită cuvântului" (Petite Lettre sur les Mythes, în 200, I, p. 961 şi urm.). Iar cuvântul „e mijlocul spiritului de a se multiplica în neant". Faţă de realitate, care oricum nu există decât la modul hazardului şi arbitrarului, poezia ajunge printr-o metamorfoză continuă la acea irealitate pe care acum şi Valéry o învesteşte cu conceptul de „vis", în actul poetic, spiritul e confruntat cu forţele sale proprii şi le duce la împlinire, învingând rezistenţa, determinată de el însuşi, a formei severe. Nu au necesitate decât propriile sale acte, ele fiind astfel superioare realităţii reduse mereu la hazard. Vedem cât de aproape sunt toate acestea de raţionamentele lui Mallarmé, şi cât de consecvent e şi cel mai mare liric francez al secolului al XX-lea în justificarea poeziei prin subiectivitatea pură (nu personală), a cărei patrie sunt limbajul şi „visul", nu lumea O asemenea poezie are luciditatea sceptică de a recunoaşte în neimportanta realului şi în neantul transcendenţei condiţia singurei sale perfecţiuni posibile, perfecţiunea artistică. „Poemul e un fragment perfect constituit al unui edificiu inexistent", e una dintre propoziţiile cele mai semnificative ale lui Valéry (20, I, p. 1490).



Inexistent înseamnă: conţinutul are existenţă numai ca limbaj; fragment înseamnă: în faţa ţelului, poemul rămâne mereu insuficient Observăm că şi aici au fost necesare două determinări negative pentru a susţine singurul moment

determinabil în mod pozitiv: actul poetic însuşi. O altă propoziţie sună: „Nimic nu e atât de frumos ca ceea ce nu există". Asemănarea sa cu o propoziţie a lui Rousseau, citată mai sus (p. 21), e izbitoare. Motivarea complet diferită, nesentimentală, care susţine aici ideea, denotă drumul aspru pe care l-a parcurs de atunci încoace meditaţia asupra poeziei.

Odată, Valéry defineşte versul ca „echilibru miraculos şi foarte sensibil între forţa senzuală şi cea intelectuală a limbajului". Se poate afirma că propria sa lirică are acest echilibru. A relatat de mai multe ori despre felul în care unele dintre poemele sale au apărut dintr-un joc al ritmurilor şi o sonoritate încă libere de sens, cărora abia mai târziu li s-au asociat cuvinte, imagini, idei. Poemul închegat păstrează această ierarhie genetică sub forma ierarhiei valorice: e cântare, şi abia în al doilea rând conţinut Se nasc versuri de un farmec sonor captivant, de pildă: „*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons...*". Sau: „*...Puis s'étendre, se fondre, et perdre sa vendange / Et s'éteindre en un songe en qui le soir se change*": e o mişcare ondulatorie a vocalelor şi nazalelor între înălţimi şi adâncimi, care în cele din urmă se întoarce la registrul mediu de la început Dar iniţiativa cuvintelor poate porni şi din semnificaţiile lor. Poemul *Intérieur* - al cărui eveniment se desfăşoară concomitent într-un spaţiu exterior şi unul interior - începe cu versurile: „*O sclavă cu ochii alungiţi, cu privirea încărcată de lanţuri moi, / Schimbă apa florilor mele, cufundându-se în apropiatele oglinzi"*. Metafora lanţurilor îşi are originea în „sclavă", iar din „apă" rezultă cufundarea în oglinzi. Asemenea versuri nu sunt descriptive; ele se vor ascultate ca geneză în limbaj. Un poem timpuriu, *La Pileuse,* reia tema mallarmeană a lipsei de contact între om şi lume, într-un limbaj simbolic pur al imaginilor. O fată, aşezată în faţa unei ferestre crepusculare, se pierde în somn şi vis; în zadar o salută din grădină un trandafir; pe când între fată şi floare nu mai există astfel nici o legătură, limbajul îi împleteşte pe cei despărţiţi într-o ţesătură ireală, prin cuvinte ce se desprind spectral din cuvântul „toarce", motivul director: „*Adormita toarce un fir singuratic; / Misterioasă, umbra ce dispare se împleteşte / în*



firul degetelor sale lungi şi care dorm, toarsă"; dar şi lumea crepusculară din afară devine o „torcătoare".

Desigur că lirica lui Valéry nu poate fi interpretată numai printr-o asemenea împletire continuă a limbajului. Ea are şi o lege a stilului interior. Apare mai puţin în teme cât în faptul că această lirică face ca în materialul ei imagistic să simţim acte spirituale aparţinând întru totul conştiinţei artistice. Valéry vorbeşte odată despre „comedia intelectuală" în care ar consta procesul constitutiv al unui poem. în acest sens, unul din exemplele cele mai accesibile este Au Platane. E aproape inutil să precizăm că arborele nu e tratat ca motiv din natură. Dincolo de apariţia sa fenomenală e dinamică pură, încordată între ispita înălţimii şi înlăn-

ţuirea din adânc. El aude chemarea „vânturilor" care în el vor să devină limbaj, dar şi cealaltă chemare care îl constrânge să refuze limbajul, - toate acestea fiind congruente cu experienţele artistice cunoscute de la Mallarmé încoace. Ca şi la Mallarmé, tensiunea rămâne nerezolvată, în tensiunea abstractă de forţe a poemului se exprimă o disonanţă. Dar ea se exprimă şi în acea rezistenţă pe care conţinutul nerezolvat o opune cântării ei eliberate de constrângere.
Surprinde faptul că în lirica lui Valéry nu sunt unitare nici temele, nici rezolvările lor. E ceea ce vădeşte preocuparea ei pentru dramatismul spiritual ca atare, acea „comédie intellectuelle", înseşi procesele intelectuale prezintă posibilităţi multiple de alternare. O dată e trezirea din haosul crepuscular al visului la lumina conştiinţei, apoi, dimpotrivă, cufundarea în vis. Oricât de aproape ar fi Valéry de Mallarmé - consecvenţa severă, deşi ascunsă, cu care acesta a rămas credincios temelor sale s-a schimbat la Valéry în versatilitate tematică. *Cantique des Colonnes* e cântarea liniilor pure ale corpurilor arhitectonice, o cântare tăcută pentru ochii care percep existenţa ordonată numeric, odihnind încremenită; acordat la aceeaşi gamă, spiritul participă la această existenţă a lor. Iar acum Le Cimetière Marin. Celebrul poem are un suflu larg, lucreţian, şi nu numai în ce priveşte temele şi imaginile preluate din poetul latin. E poemul unei crize spirituale. Conştiinţa încearcă să se identifice cu existenţa în repaus, cu „acoperişul" mării, cu diadema luminii înalte, apoi cu părăsirea existenţei de către morţi. Dar mai puternic ademeneşte viaţa în miş-care; conştiinţa i se abandonează în cele din urmă, deşi îi cunoaşte caracterul amăgitor. Metaforele anterioare pentru mare, la început



statice, apoi dinamice, dispar; ea îşi recapătă numele firesc (valuri, apă), semn că, din nou, conştiinţa s-a deschis realităţii naturale. E ca o retractare a dereificării extreme care avusese loc în lirica lui Mallarmé, şi o replică la Cantique des Colonnes. Dar întâlnim în alte poeme şi soluţii cu totul diferite. Nu rezolvările sunt importante. Important e ca actul spiritual să devină cântare şi ca în ea calitatea intelectuală şi cea senzuală, claritatea şi misterul să consune.

**<titlu> Jorge Guillen**

De aici se întinde o punte către spaniolul Jorge Guillen. Poezia lui se situează în zona de iradiaţie a lui Mallarmé şi Valéry. Din Valéry a tradus, şi a fost în relaţii personale cu el. în prima sa perioadă a aderat în mod deschis la „poezia pură" („ma non troppo", după cum a ţinut să adauge; 330, p. 328); mai târziu s-a distanţat de ea ( 395, p. 244). Dar aceste două atitudini diferite nu înseamnă nici contradicţie, nici dezvoltare; ele arată doar limitele oscilante ale acestui concept Dintre poeţii în viaţă e cel mai matur şi cel mai consecvent reprezentant al liricii intelectuale. Majoritatea poemelor sale sunt verigi ale unei opere unitare, apărută

pentru prima dată în 1928 şi lărgită apoi în repetate rânduri, iar din 1950 publicată în versiunea definitivă: *Cântico* (Laudă). Ca dispoziţie arhitectonică de ansamblu seamănă cu *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, ordonarea prin compoziţie numerică fiind de o severitate aproape dantescă. în extensiunea ei cea mai largă, poezia lui Guillen e ontologie lirică şi artă poetică motivată ontologic. E suspendată între fenomenele cele mai simple şi abstracţiunile cele mai rigide. Obscuritatea ei, de a cărei motivare Guillen s-a preocupat cu grijă (cf. mai sus, p. 177), o califică drept opera cea mai dificilă a liricii contemporane. Din ea nu vorbeşte un eu personal. Subiectul ei sunt ,.ochii spirituali", amintind de „privirea absolută" a lui Mallarmé. Ochii spirituali se desprind de substanţa vieţii, pentru a deveni oglinda plenitudinii lumii şi a structurii pure a existenţei ce transpare prin ea. O jubilare liniştită, dar străină de om, străbate opera. E jubilarea intelectuală a unei forţe a privirii care percepe în lucruri liniştea formelor lor primare şi care e conştientă de puterea ei de a da oricărui lucru ce există o definitivă existenţă spirituală în cuvânt (v. Los nombres, mai jos, p. 246).



Guillen a fost numit „poetul cel mai eleatic", caracterizare ce tinde să definească raportul său faţă de existenţa transcendentă. Dar lirica sa e în mai mică măsură exprimare despre existenţa însăşi - ceea ce, ca lirică, ar însemna anihilarea ei. Dimpotrivă, e mişcare: mişcare spre existenţă, mişcare din stări confuze spre lumină, din nelinişte spre linişte. Lumina, ca fenomen imaculat al existenţei, e valoarea ei culminantă; poemele cele mai bogate în lumină sunt şi formal cele mai exacte. „Mereu e lumină" se numeşte un vers. Dar evenimentul propriu-zis al acestei poezii e transformarea în lumină, „voluptatea trecerii". Energia ei lirică decurge din încordarea spre un „dincolo". Ea înalţă un lucru la împlinirea esenţei sale, deocamdată încă similară naturii, transformând grădina în „mai multă grădină", podul în „mai mult pod", pentru a desprinde de aici o entitate categorială (ca Mallarmé), pe care în cele din urmă o inundă lumina desăvârşirii existenţiale. Procesul cuprinde întregul domeniu al viului şi senzorialului, în care „materia a cunoscut graţia de a deveni fenomen". Dar îl transformă şi îl înstrăinează. Lucrurile se înclină „plângând" în faţa idealităţii pure. Limbajul nu le împodobeşte, ci dezveleşte esenţa lor nudă, introdusă în contexte complet ireale. Titlul unui poem e *Ciudad de los estios* (387, p. 146: Oraş al verilor). „Oraş al hazardului" îl numeşte primul vers. Deasupra lui se aşterne lumina mătăsoasă, netezindu-i şi limpezindu-i liniile; el devine „beat de geometrie"; îl invadează „voluptăţi ale exactităţii"; a devenit „oraş al esenţei" (*Ciudad esencial*). Peisajele devin reţete de tensiune imateriale. Zăpada şi răceala simbolizează absolutul în care e suspendată determinarea vieţii prin moarte, ba chiar viaţa însăşi -deşi Guillen pare să o exalte uneori într-un fel de panvitalism. Vizibilul se desensibilizează în faţa ochilor noştri. Se naşte, caracteristic pentru

Guillen, un gol al spaţiului imagistic, dominat de câteva fenomene primare statice (cerc, linie, volum) sau de simboluri dereificate ale acestor fenomene (trandafir, fluviu, zăpadă). Uneori, cele puse în mişcare sunt precedate de o lineatură pură: marea la început nu are valuri, ci curbe. Opera pare a fi modelul străbătut de lumină al existenţei, construit stereometric. Ea nu lasă omului o umanitate naturală. Poezia de dragoste devine, ca şi la Mallarmé, o poezie a cunoaşterii ascendente a existenţei. Trupul iubitei, nu sufletul ei, revelează îndrăgostitului, care priveşte



gânditor, apariţia existenţei în plenitudinea fenomenelor; ea, însă, nu ştie că e „transparenţa luminii" (387, p. 103). Strălucirea primăverii nu e destinată inimii omeneşti; „peste foşnetul confuz trece o chemare, depărtată şi care se stinge, chemare blândă a nimănui către nimeni" (p. 119). Nişte copii se joacă pe ţărm; dar ei nu sunt cei care acţionează; ci soarele şi scoicile, poate şi mâinile copiilor, devenite, însă, fiinţe proprii; poemul se încheie cu o ultimă trecere în muzica conceptelor: „Cătuşe roşii, scoici, scoici. Consonanţă, sfârşit, cerc" (Playa). Căci în cerc, „invizibil înăuntrul blocului de aer", vorbeşte misterul existenţei, superior vieţii, care se arată şi se ascunde în strălucire, - ca şi poezia (Perfection del Circula: v. mai jos, p. 248 ).

Vorbind despre această lirică doar prin simple referiri, cu greu vom putea sugera că e cântare, o cântare metalică în acea sonoritate violentă şi aspră, specifică limbii spaniole. Şi abstracţiunile ei sunt cântare. în funcţie de tematica ei trebuie să lucreze cu un lexic bogat în abstracţiuni şi termeni din geometrie: curbă, plin, prezent, infinit, substanţă, neant, centru, între asemenea cuvinte şi cele folosite pentru lucrurile simple, negeometrice, nu există nici o limită lingvistică, după cum nu există nici o limită obiectivă între conţinuturile conceptuale şi senzoriale ale acestei lumi lirice. Un vers sună: „penajul lebedei desenează un sistem al tăcerii grele de fatalitate" (p. 147). În poemele conţinând câte o scenă, subiectele care acţionează sunt abstracţiuni. Dar limbajul se adaptează şi prin alte mijloace tematicii sale. De preferinţă recurge la construcţii nominale sărace în verbe, izolând astfel fenomenele şi conceptele, sustrăgându-le din timp sau invocându-le imnic. Nu o curgere neîntreruptă a limbajului, ci o ezitare şi oprire, o juxtapunere de blocări, apoi iar o întrebare scurtă, rămânând deschisă, sau un acord luat cu tuşeu delicat. Guillen e un virtuoz al artei de a trezi din cele mai lapidare cuvinte ecouri ce răsună îndelung într-un spaţiu misterios, întâlnim şi la el, ca la atâţia moderni, un contrast fundamental între construcţia sintactică foarte simplă şi obscuritatea conţinuturilor. Căci acestea apar, fie sub formă de imagine, fie de noţiune, ca fragmente juxtapuse, dintre care nici unul nu e dezvoltat din cel precedent sunt întrerupte până şi cele mai fragile punţi asociative de legătură. Mereu se petrece ceva în aceste poeme. Dar fazele evenimentelor, în măsura în care rămân în empiric, nu poartă în sine vreo necesitate vizibilă, par

fără cauză şi efect Necesitatea devine operantă abia în decursul sau în alternanţa tensiunilor abstracte.

188

Univocă nu e decât absenţa umanităţii naturale, (în poemele apărute după 1957, ea se conturează din nou mai puternic.)
Ce poate obţine o asemenea lirică dintr-un motiv vechi demonstrează poemul Noche de luna (Noapte cu lună; v. mai jos, p. 250), cu subtitlul „Fără deznodământ". E un peisaj noţional: înălţime, alb, aşteptare, voinţă, subţirime. Aceste noţiuni marchează o reţea de entităţi supraobiective cuprinzând un eveniment fără prezenţe umane în răcoarea luminoasă a nopţii. Puţinele lucruri vizibile alunecă spectral prin acţiunea ireală. Ordinea ei este o ordine a mişcărilor; o coborâre - în vreme ce „penajele frigului întins se cern"; un scurt răgaz într-o câmpie - când „tăcută se răspândeşte aşteptarea de spumă"; o primă ridicare din adânc. „Înălţare către alb", când „adorabile nisipuri graţie imploră de la vânt", şi o a doua, care mai are loc doar ca întrebare; dar prin formularea ei ridică lumea într-o „albă, totală, perenă absenţă". Poemul e o formaţie alcătuită din câmpuri de tensiune pure. Prin întrebarea fără răspuns de la sfârşit, ele sunt menţinute în aceeaşi nerezolvare. Nu vorbeşte nici un eu. Vorbeşte numai limbajul care identifică cele văzute cu cele gândite, comprimându-le prin incantaţie în răceala unei formule aproape matematice. Dar formula cântă.

**<titlu> Poezie alogică**

Polul extrem opus acestei poezii de descendenţă mallarmeană e poezia alogicului, a conţinuturilor somnambule, halucinante, provenind - sau vrând să provină - din semiconştient şi inconştient. Ea se revendică mai ales de la Rimbaud şi Lautréamont, dar şi de la ocultism, alchimie şi cabală. Poezia alogică se dă drept poezie onirică. Or, oniric înseamnă aici, în sens psihologic, visul nocturn sau visul diurn, provocat artificial (prin droguri etc.). Aceasta spre deosebire de visul poetic care, îndeosebi în terminologia romanică modernă, înseamnă fantezie creativă Limita între cele două potente onirice e fluidă, mai ales în ce priveşte rezultatul lor artistic. E limita între un principiu psihologic şi unul estetic. Dar amândouă principiile se întâlnesc în justificarea subiectivităţii dezlegate de realitate şi în declaraţia că omul, în virtutea facultăţilor sale onirice, e stăpânul lumii.

189

Poezia alogică se foloseşte, ca şi cea intelectuală, de fantezia imagistică ireală. Dar e acea fantezie care îşi primeşte conţinuturile pasiv, fără a le ordona, din

straturile de profunzime ale visului nocturn sau diurn, îndreptată împotriva omului în măsura în care e „monstru cerebral" (A. Breton), îl pune pe acelaşi plan cu puterea ce domină străfundurile sale prepersonale, anonime. Omul nu e depotenţat. Puterea sa e doar altfel motivată. E semnificativ faptul că un teoretician al poeziei alogice vorbeşte pe un ton apologetic despre „dictatura spiritului" (Tr. Tzara). Accentul formulei cade pe „dictatură"; faptul că „spirit" aici vrea să însemne acţiune, anume acţiunea necontrolată a straturilor de profunzime alogice, face ca dictatura să fie cu atât mai violentă. Ceea ce s-a văzut încă la Rimbaud, între timp au acţionat doctrinele lui Freud şi C. G. Jung. Acesta din urmă interpretează poezia pornind de la impulsul unor obscure „viziuni primare", pentru care poetul e doar un mediu care permite ca materialele inconştientului colectiv să se filtreze prin el; forma are importanţă secundară. Urmările s-au văzut la suprarealişti.
Precursorul lor nemijlocit e Apollinaire. De la el vine şi denumirea de „suprarealism". în 1908 a scris un poem în proză: Onirocritique. Titlul concretizează conceptul de vis (în franceză oricum polivalent) într-un termen ştiinţific, referindu-se probabil la cartea de vise (Oneirokritika) a lui Artemidoros (secolul al II-lea e.n.), păstrată din Antichitatea târzie. Conspectăm câteva pasaje ale textului, caracterul său permiţând ca spicuirile să fie la fel de arbitrare ca şi omisiunile. „Cărbunii cerului erau atât de aproape, încât mă temeam de mirosul lor. Două animale neasemănătoare se împerecheau şi trandafirii lăstăreau bolţi de viţă care se plecau sub povara ciorchinilor de lună. Din gâtlejul maimuţei ieşeau flăcări şi împodobeau lumea cu crini. Se înveseleau monarhii. Douăzeci de croitori orbi se apropiau. Către seară, copacii îşi luau zborul, şi mă vedeam însutit. Trupa care eram eu se aşeza la malul mării. Spada îmi potolea setea O sută de marinari mă ucideau de nouăzeci şi nouă de ori. Un popor întreg, îndesat într-un teasc, sângera cântând. Umbre neasemănătoare întunecau cu dragostea lor pânzele stacojii, pe când ochii mei se înmulţeau în nuri, în oraşe şi pe zăpada munţilor."



Dincolo de text, cititorul avizat va percepe vocea lui Rimbaud, va recunoaşte procedeul său. Piesa pare un adaos apocrif la Leş Illuminations. In tonul unei naraţiuni succesive se înşiră imagini ireale şi frânturi de acţiune, lipsite de contact între ele şi putând fi înşirate la fel de bine şi în altă ordine, în măsura în care este vorba de o legătură între evenimentele izolate, este o legătură a metamorfozei absurde - aidoma visului (un cap devine mărgăritar, sunete devin şerpi). Nu apare nici un om izolat, mereu numai mase. S-ar putea ca imaginile şi modul de exprimare să fie apropiate de vis. Dar e o lume de vis a dementialului, untului, a grimaselor şi asasinatelor, în acestea, nu numai în stilul experimental oniric, stă modernitatea simptomatică a textului.
În comparaţie cu ceea ce suprarealiştii propriu-zişi au dat la iveală începând cu

anii douăzeci, precursorul lor Apollinaire rămâne încă poetul lor cel mai inventiv. Suprarealiştii pot interesa numai prin programele lor, care, vehiculând un arsenal de doctrine semiştiinţifice, confirmă un procedeu datând de la Rimbaud. Convingerea că, în haosul inconştientului, omul îşi poate lărgi experienţa la infinit: că în producerea unei „suprarealităţi", alienatul mintal nu e mai puţin „genial" decât poetul; conceperea poeziei ca dicteu amorf, izvorât din inconştient: iată câteva puncte ale acestui program. El confundă vomitarea — şi, pe deasupra, cea artificială - cu crearea. Nici o operă de seamă nu a ieşit de aici. Despre liricii de valoare care, ca Aragon sau Éluard, sunt număraţi de obicei printre suprarealişti, cu greu s-ar putea spune că-şi datorează poezia acestui program, ci, dimpotrivă, obsesiei stilistice generale care, începând cu Rimbaud, a transformat lirica în limbajul alogicului. Suprarealismul e un efect, nu o cauză, e una din numeroasele forme ale modernei „nostalgii a misterului" (J. Gracq).
Fără a recurge la influenţe posibile, şi futurismul italian şi expresionismul german pot fi înţelese astfel foarte bine ca fenomene autohtone. Exploziile lor de cuvinte, realitatea lor distrusă, somnambulismele lor, oraşele lor în prăbuşire, glumele lor groteşti: toate acestea confirmă structura stilistică apărută cu câteva decenii înainte în Franţa, manifestându-se apoi şi în alte ţări.
Pătrunderea liricii în clarobscururi somnambule de vis poate fi observată peste tot în Europa Spre deosebire de poezia onirică mai veche, romantică, ea coboară şi mai adânc sub pragul dincolo de care rămăşiţele lumii diurne ar mai putea oferi un sprijin. Poemul lui Benn Der Traum (Visul) e pură melodie onirică; nume stranii



nălucesc fantomatic prin el, alcătuiri ireal îngemănate îl străbat într-o alternanţă de plutiri, desprinderi, atingeri succesive; „al florilor numite duh autovoluptuos"; „femei îngenuncheate, abia conexe ale lor contururi, întinse capete sus în amurg"; poemul însuşi e ceea ce spune despre vis: „De nimic pe pământ nu se mai leagă numele sale... sunt simultane lumile acestui vis, monospaţiale, sunt vuiet şi cădere..."

**<titlu> Garcia Lorca, Romance sonámbulo**

Putem aminti aici celebra Romanţă somnambulă (Romance sonámbulo, înainte de 1927 ) de Garcia Lorca Dacă am încerca să ne orientăm după conţinutul ei, acesta ar fi următorul: o fată stă în lumina lunii la grilajul unui balcon; undeva, în altă parte, doi bărbaţi vorbesc între ei; mai târziu vin şi ei la balcon; iar mai târziu, fata zace moartă într-o cisternă. Dar un asemenea rezumat, din care rezultă o crimă pasională, distruge poemul. Pentru că se petrece cu totul altceva: împletirea somnambulică a unor rudimente de acţiune abia indicate cu o magie ireală de imagini şi cuvinte. Poemul începe cu o culoare: verde. Culoare ce nu

are a face nici cu acţiunea, nici cu lucrurile. Ea nu porneşte din ele, ci se adaugă la ele: „vânt verde, carne verde, păr verde". E o putere magică proiectându-şi reflexele de-a curmezişul poemului, un văl sonor. (O fază anterioară o prezintă poemul *La Verdecilla* de Juan Ramon Jimenez, unde un verde capătă o extensiune de asemenea ireală; dar acolo e încă văzut într-o cauzalitate: verdele îşi are originea în ochii verzi ai unei fete; cauzalitate care lipseşte, însă, cu desăvîrşire la Garcia Lorca) Indistincte şi fără vreo raportare apar fragmente de peisaj, iar printre acestea fragmente de acţiune şi contururi de oameni. O barcă pe mare şi un cal în munţi se alătură în două versuri, şi aceste versuri se transformă şi ele prin repetiţie într-o putere sonoră. Continuarea poemului nu e epică, ci lirică, renunţând la orice fixare spaţială, temporală, cauzală a exprimatului. Tema - dragoste şi moarte - nu e numită prin nici un cuvânt. Dar ea transpare ca o putere neexprimată din schiţele de acţiune şi lucruri. Se nasc mari metafore: cu gresia ramurilor sale, smochinul se freacă de vântul de dimineaţă; muntele, un cotoi



hoţoman, îşi zbârleşte agavele rigide; un ţurţur de gheaţă al lunii ţine fata moartă deasupra apei. In locul unei acţiuni distincte se distinge doar ceea ce se petrece în domeniul suveran al cuvintelor şi culorilor: înainte ca verdele să răsune pentru ultima dată, în el s-a inserat negrul - semnul morţii. Totul e invocat şi totul e lăsat deschis. Aproape că nu mai suntem pe pământ. La fel cum nu e spaţiu între locuri (numai metaforele ireale creează spaţiu), tot astfel şi timpul stă în loc. La început e noapte, apoi se face dimineaţă, „rănită de o mie de tobe cristaline", şi la sfârşit e din nou noapte. Dar acestea nu sunt trepte ale timpului epic. sunt perspective lirice ale timpului nemişcat (ca şi în La Pileuse de Valéry, unde din amurg se face întuneric şi apoi iarăşi amurg). Sfârşitul, reluând versurile începutului, pare să încheie un ciclu. Dar: „Poate că în acest loc nici n-a umblat nimeni, ci în miezul unei clipe s-a deschis cu iuţeala unei lumini un evantai, - imagini desfăşurându-se în multiplul verde care le împrejmuie ca nişte vergi" (G. Zeltner-Neukomm). E o poezie mare şi curajoasă. Ea nu are nevoie de vreo justificare teoretică bazată pe psihologia visului.

**<titlu> Absurdul; „umorismul"**

Poezia modernă onirică tinde şi spre absurd, cu toate disarmoniile sale. Chiar şi Baudelaire elogiase capacitatea visului de a inventa lucruri absurde, fiind şi ele un triumf al subiectivităţii eliberate, în 1939, Eluard cerea poeziei, ca altădată Rimbaud, „alterarea logicii pînă la absurd". Breton a mers şi mai departe, declarând că numai absurdul ar fi demn de poezie. Din Spania i-a răspuns lirica lui V. Aleixandre, care - cel puţin până la sfârşitul anilor patruzeci - era apropiat de suprarealism. Libere de formă metrică sau chiar lipsite de formă, sub aspect

sintactic adeseori de o polisemie aproape de necuprins, poemele lui Aleixandre prezintă o juxtapunere voit descumpănitoare a unor elemente care, fie pornind din natură, fie din logică, nu s-ar fi întâlnit sau nici nu s-ar fi căutat vreodată. Desigur, denumirea de ..poezie a absurdului" nu atinge circumferinţa poetică efectivă a acestei modalităţi lirice; cu toate acestea, ea se oferă cu insistenţă, şi nici nu vrem să o evităm. Dar în ce constă aici absurdul? Ar putea să fie rezultatul modului



arbitrar în care Aleixandre dislocă aspecte reziduale ale lumii exterioare şi interioare, reconstruind fiecare din aceste lumi din elemente şi procese care nici nu aşteaptă o înţelegere, capabilă doar să le parafrazeze, ci numai o presimţire asociativă. De bună seamă, aceste poeme ale lui Aleixandre au un centru secret, pe care îl descoperim cel mai uşor urmărindu-le linia sonoră. Dar uneori, limita haosului nu e departe.
De sfera absurdului ţin şi poemele groteşti în maniera lui R. Alberti, dar şi toate acele produse care în Franţa sunt de obicei numite „humour noir". E un umor tenebros, de groază, şi cu totul altceva decât absurdităţile senine ale lui Christian Morgenstern şi Hans Arp, care, prin mijloacele lor lingvistice, sunt perfect înrudite cu experimentele întregii poezii moderne 1, în acest „humour noir" avem de-a face cu radicalizări ale teoriei lui Victor Hugo despre grotesc. Lumea contorsionată în fragmente, bizareria şi bufoneria sunt cazuri particulare ale stilului deformator de tip rimbaldian. Gomez de la Sema a scris teoria „umorului" modern, pe care îl numeşte „umorism" (în Ismos). Interesant în această teorie, ca şi în teoriile similare ale francezilor, e faptul că ele subsumează toate caracteristicile aparţinând stilului deformator, şi deci unei părţi însemnate a liricii moderne. Relatăm pe scurt: „umorul" sparge în bucăţi realitatea, inventând neverosimilul, alăturând forţat timpuri şi lucruri disparate, înstrăinând tot ce e constituit; el sfâşie cerul şi arată „imensa mare a golului"; e expresia incongruenţei dintre om şi lume, e regele inexistentului. După cum vedem, nu e altceva decât o variantă a poeticii moderne.

<nota 1>
În legătură cu Morgenstern, cf. J. Walter, Sprache und Spiel in Chr. Morgensterns Galgenliedern. Freiburg/München, 1966 (n. a.).
</nota 1>

**<titlu> Realitate**

Suntem îndreptăţiţi să punem încă o dată problema realităţii, aşa cum o pusesem la Rimbaud, şi o facem în acelaşi mod euristic. Pentru că ea ascute privirea pentru plenipotenţa cu care poezia transformă, distruge sau refuză total

materialul mundan. Pentru raportarea poetică şi artistică la lume rămâne valabilă şi în secolul



al XX-lea acea experienţă înăbuşitoare pe care Baudelaire o exprimase în versurile: „Lumea, monotonă şi mică, azi, ieri, mâine, mereu..." Lărgirea spaţiului fizic prin cunoaştere şi tehnică nu e resimţită ca un progres, ci ca o pierdere. Dar rămâne valabil şi ceea ce am descris sub formula de dialectică a modernităţii (cf. p. 74): pasiunea infinitului, invizibilului sau necunoscutului se izbeşte de o transcendenţă goală şi ricoşează destructiv înapoi în realitate. Căci despre o transcendenţă goală se poate vorbi şi în cazul liricii contemporane, în măsura în care nu e lirică confesională, aceasta avînd de asemenea aspectele ei problematice, în poezia lui Guillen, absolutul e într-adevăr lumină şi perfecţiune geometrică, fără să fie totuşi determinat de conţinut Oriunde lirica atinge o idealitate oarecare, se oferă denumiri ale nedeterminabilului absolut sau simboluri ale misteriozităţii gratuite.

Raportul dintre lirica actuală şi lume se prezintă sub mai multe aspecte. Dar duce mereu la acelaşi rezultat: devalorizarea lumii reale, în lirică, la fel ca în roman, lumea reală s-a descompus în fenomene particulare, care sunt percepute cu acribie şi puse în locul unui întreg. Asemenea fenomene pot să apară cu o concreteţe brutală, relatate la modul reportericesc ca în poemele lui B. Cendrars, autorul unui volum care se numeşte Documentations (titlul iniţial fiind chiar Kodak), în felul acesta, lumea e atât de neutralizată, încât parcă nici nu mai ţine de om. O lirică medială 1, făcând ca prin lucruri sau peisaje să vorbească un suflet apropiat omeneşte, aproape nu mai există. Reactualizând atitudinea pe care în roman o adoptase cândva Flaubert, iar mai târziu Hemingway, Sartre, Butor şi alţii, lirica prezintă şi ea frecvent lumea exterioară ca o rezistenţă brută împotriva omului. Concretul e căutat de preferinţă în banal şi josnic. Pentru că aici greutatea sa e şi mai apăsătoare, şi îl face pe om şi mai izolat. Apar deşeuri ale marelui oraş, beţii de absint, şine de tramvai, berării, curţi de fabrică, bucăţi de ziare şi altele asemănătoare, care în textele reuşite sunt pătrunse de acel „fior galvanic" revendicat cândva de Poe şi Baudelaire pentru liricizarea cotidianului modern. Urâtul, devenit de la Rimbaud încoace excitant dinamic, îşi păstrează dominaţia. Amintim un poem de Benn, Bilder (Pânze: v. mai jos, p. 270). Constă dintr-o singură perioadă sintactică, a cărei articulare nu rezultă însă din mijloacele sintactice formale (în versurile întâi, treisprezece şi cincisprezece.

<nota 1>
În accepţiunea de medium hipnotic, ca o modalitate a inspiraţiei poetice (n. tr.).
</nota 1>

195

„Siehst Du..." introduce propoziţii condiţionale; în ultimul vers, „Du siehst..." e o propoziţie principală, ambele construcţii sintactice fiind deghizate), ci numai din accentele interne şi din schimbarea tonului, amânată până la sfârşit în această unică perioadă ne împresoară imagini multiple ale untului, morbidului, decăzutului, ducând la poanta finală care le califică drept opere ale „marelui geniu". E oare sarcasm, sau e interpretat urâtul ca semn al vreunei lumi superioare? Ultima interpretare e cea mai plauzibilă. Tonul uşor exaltat, transcendenţa ca ecou nedeterminat, clarobscurul intenţiei — iar toate acestea apărând în imagini condensate ale urâtului, care aici înseamnă cu totul altceva decât contrariul frumosului: sunt caracteristicile liricului modern.
Şi în alegerea faunei şi florei se poate observa o tendinţă descendentă. „A obosit dafinul să mai fie poetic", spune un vers de Garcia Lorca Se vorbeşte despre alge, iarbă de mare, usturoi, ceapă, despre ciori, melci, păianjeni. Trakl are îngeri de pe genele cărora „picură viermii". Cu aceasta se potriveşte faptul că, într-un roman de Sartre, viaţa e comparată cu nişte rădăcini; pentru Goethe, rădăcinile însemnau informul confuz, căruia „în veci nu-i e cu putinţă vreo înălţare". Mentale îşi intitulează un volum de poezie Oase fie sepie (*Ossi di Seppia*); unul din cuvintele sale preferate e ..arid"; vorbeşte despre „silaba întortocheată şi uscată ca o cracă", preferă fracturatul, fragilul, rigidul. Acesta din urmă apare şi la Krolow: „luna m-a cuprins în gheară". Ca şi la Baudelaire, anorganicul e semnul spiritualităţii superioare vieţii, astfel la Valéry şi Guillen. Dar e juxtapus adeseori în mod arbitrar şi fără o asemenea semnificaţie înnobilatoare cu organicul sau încorporat acestuia Un poem fără titlu al lui Mon tale, Addii (v. mai jos, p. 258). prezintă o despărţire; nu există decât un tu ca reziduu uman, nedeterminat mai îndeaproape; accentul expresiei cade pe automatele care „se arată din coridoare, zidite" şi pe „echivoca litanie a expresului".

**<titlu> T. S. Eliot**

În poetica lui Mallarmé, până la urmă şi în cea a lui Valéry, conceptul de fragment ajunsese să capete o importanţă majoră.

196

Se referă la suprema posibilitate de reprezentare artistică a invizibilului înăuntrul vizibilului, indicând prin însuşi caracterul ei fragmentar superioritatea invizibilului şi insuficienţa vizibilului. Fragmentarismul a rămas o caracteristică a liricii moderne. El se manifestă mai ales printr-un procedeu care, preluând fragmente din lumea reală, le supune ca atare unei prelucrări multiple, avînd totuşi grijă ca marginile fracturilor să nu-şi corespundă, în asemenea poeme,

lumea reală apare străbătută de nervatura confuză a unor fisuri grave - începând să mai fie reală.
Ceea ce ne duce la T. S. Eliot Interpretările pe care opera sa lirică le-a primit din partea criticii sunt divergente până la incompatibilitate. Există un acord numai într-o singură privinţă: că această operă plină de singularităţi exercită o incantaţie magică datorită „tonului" ei. Deşi e un amestec deloc armonios de sunete multiple, acest „ton" rămâne de neuitat Mereu imprevizibil, limbajul parcurge cele mai diverse modulaţii: relatare seacă, melancolie, contemplaţie, melodie ca de flaut, uneori şi patos, iar apoi, din nou, ironie, sarcasm, ton neglijent de conversaţie. Această polifonie coordonează într-o măsură mai mare amplele sale poeme decât situaţia spirituală sau sufletească ce le stă la temelie — iar această temelie e atât de adâncă, încât până acum nimeni nu a putut spune în ce anume constă. Putem recunoaşte, desigur, teme izolate, cum ar fi: părăsirea omului în deşertul marelui oraş, caducitatea, reflecţii despre funcţia timpului, despre înstrăinarea lumii. Dar asemenea teme mai mult străbat poemele decât să le susţină. Le susţine ceea ce Eliot însuşi numeşte emoţie artistică, într-o accepţiune cu totul impersonală. Emoţia cuprinde registrul sublim şi cel umil, „umblând în alb şi albastru, culorile Măriei, şi vorbind despre cele mai banale lucruri", după cum spun două versuri din Ash Wednesday. Emoţia cere „corelativul obiectiv", adică imagini, evenimente umane şi obiective. Dar ce imagini şi ce evenimente? Eliot observă odată că trăsăturile esenţiale ale contemporaneităţii ar fi instabilitatea şi contradicţia extremă. Dar tocmai acestea sunt şi trăsăturile esenţiale ale tehnicii sale poetice. Ea se adaptează în mod declarat civilizaţiei moderne care, prin complexităţile, contradicţiile şi nervozităţile ei, cere o poezie cuprinzătoare, dar redusă în acelaşi timp la o vorbire aluzivă şi indirectă, devenind astfel în mod necesar dificilă.
La începutul poemului *The Waste Land* întîlnim versul: „Căci nu cunoşti decât un maldăr de icoane sparte", şi la sfîrşit: „Aceste



frânturi le-am ţărmurit împotriva năruirilor mele". Le putem interpreta ca o aderare deschisă la fragmentarism. Aceasta e legea poemelor lui Eliot. Ea determină conţinuturile expresive, care uneori încep cu o scurtă naraţiune, o întrerup, continuă cu un monolog interior, întrerupt la rândul său printr-un citat introdus fără legătură, după care urmează frântura unei conversaţii între parteneri neconturaţi. Ceea ce se spune într-un grup de versuri e descompus în cel următor sau uitat La fel şi cu imaginile şi evenimentele. Ele sunt un montaj din fragmente de provenienţă eterogenă, fără raportare la un anume loc sau timp. Mobilă de casă putrezită, uzină de gaze, şobolani, automobile, ceaţă londoneză, frunziş uscat, apoi iarăşi nimfe, Tiresias, giuvaere, dar şi un negustor din Smirna nebărbierit; toate acestea într-un amestec confuz. Alături de un Oberkellner fulgeră o clipă amintirea lui Agamemnon; River Plate e concomitent Sacré

Coeur: spaţiile culturale apar şi ele într-o inserţie simultană. În *Four Quartets,* Eliot începe cu descrierea unei zile de noiembrie, întrerupând-o brusc: „A fost o redare nu prea satisfăcătoare"; urmează apoi acelaşi motiv, într-o linie stilistică total diferită, şi rezultă un conţinut complet diferit, - procedeu introdus de Lautréamont în acelaşi text, al doilea alineat din East Coker se încheie cu un vers sentenţios: ..înţelepciune a umilinţei, umilinţa e fără sfârşit"; după care urmează, complet incoerente, două imagini: „Toate casele au dispărut în mare. Toţi dansatorii au dispărut sub colină". Finalul pare să vizeze o relaţie secretă între conţinutul acelei sentinţe şi două evenimente concrete, privind nişte case şi dansatori, despre care, de altfel, nu fusese vorba decât cu mult înainte. Dar relaţia posibilă nu ajunge la exprimare decât prin juxtapunerea dură, fără legătură a construcţiei mentale cu evenimentul: relaţie sugerată prin nonrelaţie.
Ce fel de lume alcătuiesc toate acestea? De mai multe ori în *The Waste Land* e pronunţat cuvântul „ireal", în *Ash Wednesday* aflăm despre „viziunea nedescifrată în visul superior" şi despre „cuvântul neauzit". Ele sunt conexe. Această poezie procedează conştient Din plenipotenţa ..visului" distruge lumea, o strămută în ireal, iradiind-o cu mistere care, atâta timp cât lumea e reală, nu ar emana din ea niciodată. Polifonia magică a limbajului e aproape de inefabil, reuşind să recepteze muzica neauzită a visului numai prin cuvinte ce se destramă.



**<titlu> Saint-John Perse**

Am vorbit mai sus despre irealitatea senzorială a lui Rimbaud. Conceptul pare să se potrivească şi poemelor lui Saint-John Perse, în ce priveşte conţinutul, ele sunt aproape insesizabile. Versete lungi, semănând cu cele din imnuri sau din psalmi, îl inundă pe cititor ca nişte maree cosmice; tehnica şi entuziasmul lor amintesc de Walt Whitman, însuşi poetul îşi compară versurile cu valurile mării. Se perindă evocări solemn răsunătoare, proiectând într-o succesiune densă imagini mereu noi, care excită fantezia cititorului în aceeaşi măsură în care o derutează. Nici una din aceste imagini nu intră în repaus. Un univers sufletesc şi lumesc se leagănă într-o mişcare clocotitoare. E un univers străin, un ..univers al exilului", în măsura în care conţine realitate, aceasta e necunoscută, ciudată, venind din ţări exotice, culturi dispărute, mituri insolite. Amintiri din textele sacre ale Orientului, dar şi din Homer, din Pindar, din tragicii greci străbat aceste versete. E o caracteristică a lui Saint-John Perse că include în invenţiile fanteziei sale fapte documentare, aducându-le însă dintr-o asemenea depărtare şi exprimându-le atât de anormal ori atât de vag, încât valenţa lor reală nu mai e sensibilă, devenind şi ele melodia unui „cântec închinat nici unor ţărmuri", încercarea de a cuprinde infinitul se clatină, contrastând brusc cu exactitatea datelor despre detalii senzoriale, corozive, mai ales din domeniile mirosului

animalic. Dar şi detaliile sunt încifrate, anume printr-o terminologie tehnică din domeniul navigaţiei, cinegeticii, botanicii, medicinei, pentru înţelegerea căreia cititorul, şi cel francez, trebuie să consulte dicţionare de specialitate. Am face mai bine să ascultăm aceste vocabule ca sunete ale unui instrument exotic, între detalii şi infinitul amorf dispare, intenţionat, orice integritate a unui lucru, unui peisaj, unei situaţii. Un pasaj din Éloges conţine, în rezumat, următoarele: frunte sub mâini galbene, amintire de „săgeţi, aruncate prin marea culorilor": nave pline de muzică la chei, munţi de lemn albastru (indigo?); „dar ce s-a ales din nave? Palmieri!"; apoi: „o mare, mai credulă şi bântuită de plecări invizibile, etajată ca un cer deasupra grădinilor, se umfla de roade aurii, de peşti vineţii şi de păsări"; parfumuri urcă spre înălţimi solemne, „şi prin singurul artificiu al arborelui de scorţişoară din grădina tatălui meu s-a clătinat o lume confuză, fălindu-se în solzi şi armuri".

199

O lume tulbure. Omul care trăieşte în ea e un aventurier prin toate timpurile şi spaţiile, e principele pătrunzând în necunoscut, e Alexandru - de aici, un poem a primit titlul Anabase (expediţia lui Alexandru Mäcedon 1). Dar cuceritorul trebuie să distrugă tot ce a fost până la el. Iată un pasaj puternic din Pluies: „Spălaţi pata de pe ochiul celui drept, pata celui merituos, celui talentat; spălaţi istoria popoarelor, marile anale şi cronici, spălaţi tablele memoriei, spălaţi în inima omului cele mai frumoase cuvinte ale omului..." Căci cuceritorul uu se mai lasă „pătat de vinul şi de plânsul oamenilor". Unde însă e ţinta? Nici Saint-John Perse nu dă vreun răspuns. Nu vorbeşte decât despre evadarea în spaţii apatride - „tot mai departe de locul de baştină" - şi despre „poemul niciodată scris". E întocmai schema lui Rimbaud: distrugerea familiarului în vederea pornirii în necunoscut; dar în faţa necunoscutului, limbajul eşuează; el nu mai poate suna decât straniu din straturile adânci ale cuvintelor, vecine cu tăcerea sau cu demenţa.

La fel ca la Rimbaud întâlnim şi aici o efervescenţă de imagini, care, deşi înzestrate cu calităţi senzoriale, nu mai ţin de nici o realitate. Ajunge să citǎm doar din ele: „Marea în spasmele Meduzei"; „lâna neagră a taifunelor"; „din iasca verde a unui copac, cerul îşi suge licoarea violetă"; un om care priveşte cerul dimineţii „îşi sprijină bărbia pe ultima stea"; „ciume ale spiritului în pârâitul sării şi laptele de var nestins"; „matematică atârnată de aisbergurile sării". Toate componentele imaginilor sunt senzoriale, dar imaginile înseşi au devenit ireale prin împreunarea de lucruri incompatibile: irealitate senzorială. E ciudat faptul că Saint-John Perse amestecă atât de des „sarea" în imaginile sale. O făcuse şi Rimbaud. Obsesie structurală ca acele „ferăstraie" ale lui Lautréamont pe care le-am regăsit la Éluard şi Picasso (cp. mai sus, p. 19)? Obsesia s-ar confirma chiar şi dacă această „sare" ar proveni din doctrine alchimiste, în care ea, alături de sulf şi mercur, figurează ca element primar al

naturii.
Saint-John Perse a fost tradus în engleză de Eliot, în italiană de Ungaretti, a fost omagiat de spaniolul Guillen, în 1929. Hofmannsthal scrie câteva pagini ca prefaţă la Anabase.

<nota 1>
Presupunând o referinţă la opera cu acelaşi titlu a lui Flavius Arrianus; după Xenofon ar fi vorba de expediţia „celor zece mii", în sens mai general, „anabasis" înseamnă o expediţie de la litoral în interiorul teritoriului (n. tr.).
</nota 1>

200

În acest text îi numeşte pe Mallarmé, Valéry şi Saint-John Perse „individualităţi creative care se cufundă în limbajul însuşi", după care urmează observaţia excelentă: „în aceasta a constat dintotdeauna apropierea latină de inconştient; ea nu are loc în visătoarea risipire de sine a spiritului germanic, ci printr-o amestecare a obiectelor, o spargere a ordinilor", într-o „obscură şi violentă autoincantaţie prin magia cuvintelor şi ritmurilor".

**<titlu> Fantezie dictatorială**

„Individualităţi creative" îi numeşte Hofmannsthal pe aceşti poeţi. Ceea ce ne apropie din nou de un concept folosit în legătură cu Rimbaud: fantezie dictatorială. Fiindcă şi în poezia secolului al XX-lea ea este originea tuturor acestor transformări şi distrugeri ale lumii reale; în asemenea măsură, încât produsele ei nu pot fi comparate decât la modul euristic, nu şi la modul cunoaşterii concluzive. cu realitatea şi cu registrul uman normal. E drept că poezia a şters întotdeauna deosebirea dintre „a fi" şi ..a părea", materialele supunându-şi-le forţei spiritului poetic. Modern e însă faptul că lumea rezultată din fantezia creativă şi limbajul autonom e adversara lumii reale. Acea propoziţie baudelairiană după care fantezia începe prin a descompune şi a deforma, continuând prin a recompune în virtutea legilor ei proprii, îşi găseşte confirmarea nu numai în practica poetică a secolului al XX-lea. dar şi în mărturiile poeţilor înşişi, ca şi în cele ale artiştilor plastici. E ciudat faptul că în aceste mărturii apar mereu inflexiuni agresive sau negative. Astfel Garcia Lorca, cântându-l pe Jimenez: „Ce rană curată şi mare a lăsat în urmă fantezia sa în nesfârşitul alb!" Ortega y Gasset observă: „Sufletul liric atacă lucrurile naturale, le răneşte sau le ucide". Diego numeşte poezia crearea a ceea ce nu vom vedea niciodată. Proust scrie: „Artistul produce acelaşi efect ca temperaturile înalte, sub acţiunea cărora combinaţiile atomice se descompun şi se încheagă într-o cu totul altă grupare". Benn constată despre spiritul occidental, referindu-se implicit la artă: „Descompunere a vieţii şi a naturii, şi recompunere pornind din legea umană". Picasso numeşte pictura o meserie de orbi, vrând să spună prin aceasta că arta este liberă de orice scrupule obiective.

201

Dominaţia fanteziei, inaugurată la sfârşitul secolului al XVIII-lea, a devenit în secolul al XX-lea aproape definitivă. La rândul ei, şi lirica a devenit limbajul unei lumi create aproape exclusiv de fantezie, al unei lumi care se ridică deasupra realităţii sau care o distruge.

**<titlu> Consecinţele fanteziei dictatoriale**

Şi în lirica actuală, la fel ca în roman, spaţiul se descompune, pierzându-şi coerenţa şi ordinea directoare normală a dimensiunilor sale. Cândva, Schiller a avut de obiectat la un poem că, vorbind despre poalele munţilor, trecea nemijlocit la o pajişte într-o vale; judecând după articularea normală a spaţiului, respingea procedeul drept întrerupere prin salt a „statorniciei legăturii", întorcându-se la citatele de mai sus din Eliot şi Saint-John Perse, cititorul îşi va da seama cât de nemijlocit poate recurge poemul la zonele spaţiale cele mai depărtate. La Trakl citim: „O cămaşă albă de stele mistuie umerii care o poartă"; în această contopire a stelelor cu o făptură umană, spaţiul e complet suspendat Aceeaşi suspendare are loc şi atunci când se identifică lucruri despărţite prin spaţiu: „Trupul muntelui şovăie la fereastra mea" (Supervielle). În *Zone* de Apollinaire, toate spaţiile apar concomitent; Praga, Marsilia, Koblenz. Amsterdam sunt scena simultană a uneia şi aceleiaşi acţiuni exterioare şi interioare, în cele mai multe cazuri nu există nici un fel de atribuiri spaţiale, ori sunt folosite invers. La Valéry, marea doarme deasupra mormintelor, la R. Alberti e „deasupra stelei vântul şi deasupra vântului pânza" (corăbiei). Se mai adaugă inversarea şi a altor ordini obiective. „Aerul respiră frunziş amar" (Quasimodo); „umezeala întunecată, palpabilă, miroase a pod" (Guillén). în ultimul exemplu mai apare un fenomen pe care l-am putea numi atribut dislocat: „palpabil", ţinând efectiv de pod, devine o însuşire a umezelii aproape imateriale. Procedeul (clasificat încă de retorica antică drept o figură de stil admisă - hipalagă -, dar cu regim restrictiv) s-a răspândit începând cu Rimbaud şi poate fi întâlnit azi peste tot, potrivindu-se minunat pentru a produce împletiri ireale, dar şi pentru a intensifica ponderea cuvântului dislocat. „Ramură îndurerată şi inimă uscată"



(Jiménez), în loc de: ramură uscată şi inimă îndurerată. „Ursă Mare, coboară, noapte lăţoasă" (Bachmann). Parodistic la Prévert: „Un babalâc de aur cu ceasornic îndoliat".
Şi timpul capătă o funcţie anormală. O dată prin faptul că apare ca un fel de a patra dimensiune a spaţiului, lucruri despărţite în timp fiind alăturate într-un moment unic, căruia îi corespunde un spaţiu figurativ unic; am văzut-o la Eliot. Dar cazul cel mai frecvent este suspendarea totală a succesiunii temporale, ba chiar a timpului ca atare. Această suspendare, poemul o realizează de regulă printr-o alternare arbitrară între timpurile verbale, con- ţinutul său expresiv nefiind adecvat unei asemenea alternări, în acest caz. formele temporale ale verbelor nu sunt decât perspective lirice ale unui ce inert sau atemporal, dacă nu cumva servesc doar ca variante sonore şi ritmice pentru desfăşurarea autonomă a limbajului. Dar se mai pot folosi şi alte mijloace, într-un poem de M.-L. Kaschnitz, Genazzano, primele cinci versuri prezintă, într-o formă

nominală eliptică de verb, ceva asemănător cu un eveniment real: urcuşul călare către un orăşel de munte; în continuare apar şi verbe, dar la un imperfect parcă atemporal, cuprinzând diferitele trepte temporale (printre care una viitoare), la care ar trebui gândite evenimentele ulterioare, prezente acum la modul oniric - dacă ar trebui „gândite" în principiu. Observăm că evenimentul real, desfăşurându-se în timpul empiric, apare fără determinări temporale, pe când cel ireal apare în mai multe verbe, a căror treaptă temporală e de asemenea ireală, pentru că, exprimând viitorul ca trecut, suprimă diferenţele dintre ele.
De la Garcia Lorca există un poem în opt versuri, Cazador (Vânător). El procedează prin însumare optică: patru porumbei zboară în sus şi se întorc, „cu umbrele rănite", zac pe pământ în cel mai concis limbaj, o acţiune a cărei înlănţuire cauzală nu e exprimată, ci înlocuită prin copula nevinovată „şi", la aceasta adăugându-se alternanţa spaţială (înălţime-pământ). Pentru o clipă, limbajul se apropie de durere („rănite"), dar o îndepărtează imediat, lăsând ca numai umbrele să fie rănite. Cauza alternanţei imagistice şi spaţiale - vânătorul a tras în porumbei - e omisă, în afară de aceasta, începutul şi sfârşitul sunt la prezent, cu toate că cele două laturi ale evenimentului aparţin unor trepte temporale diferite - sau ar aparţine, dacă poemul ar avea în vedere realitatea. Dar imaginea dinamică cu care avem de-a face e produsă de fantezie, care elimină cât mai multe elemente din acţiune, printre



care timpul şi înlănţuirea cauzală. Am citat poemul ca unul din nenumăratele exemple pentru eliminarea cauzalităţii. „Azi trebuie să suportăm prezenţa simultană a lucrurilor" în loc să ne aşteptăm la cauzalitate, observă Benn (541, p. 161). Dar poate avea loc şi contrariul. Un vers de Eliot sună: „Pleacă, spuse pasărea, fiindcă frunzişul era plin de copii". Versul stabileşte o relaţie aparent cauzală între lucruri fără relaţie între ele; dar datorită fanteziei, ceea ce e exprimat în a doua parte a versului devine o „cauză" pentru strigătul păsării. Un procedeu posibil, deşi rareori întâlnit în lirica mai veche, a devenit o lege în lirica modernă, anume paradoxul că relaţiile dintre obiecte sau evenimente sunt distruse prin eliminarea unor construcţii cauzale, finale, adversative sau de altă natură, pe când, dimpotrivă, lucruri sau evenimente fără relaţie între ele sunt corelate tocmai prin asemenea conjuncţii: imperiu spectral al fanteziei.
Într-o normă stilistică apropiindu-se de manieră s-a transformat şi coordonarea concretului vizual cu abstractul. „Scrumul ruşinii" (Saint-John Perse); „Trecerea vă surâde" (Benn); „foşnetul afecţiunilor care se veştejesc" (Krolow): „durerea şi bucuria îşi au fiecare frunzişul lor" (Supervielle); „zăpada uitării" (Eliot).
În sfârşit, fantezia acaparează vizualul, dar şi auditivul, prin culori ireale, sustrăgându-şi astfel obiectele din banal „Tăcere de hiacint" (Trakl); „...avea mâini albe-roşii ca scoica" (Lasker-Schuler); „fior albastru" (Lorca); „pământul e albastru ca o portocală" (Eluard). Dar predomină verdele (cum se mai întâmplase şi în literaturile barocului). O revistă înfiinţată de P. Neruda în 1935 se numea *Caballo verde para la poesia* („Cal verde pentru poezie"). „O linişte verde din chitare despletite" (Diego), „părul tău, verde de umede stele" (Jimenez); „soare verde, aur verde" (Saint-John Perse); „timpul trece verde şi păgân" (Krolow: printr-o licenţă sintactică, „verde" e folosit aici semiadjectival şi semiadverbial); „ochi verzi de purpură" (Trakl); „cocleala aştrilor"

(Benn; această metaforă cromatică apare, cu toată anormalitatea ei, mai plauzibilă decât alta despre „concavitatea aştrilor" - cea dintâi conţinând, cu toată eterogenia membrilor ei, o posibilitate de a le apropia - de- sigur însă numai în zonele marginale ale limbajului). Amintim, în sfârşit, dominanţa verdelui din *Romance somnábulo* de Lorca (v. mai sus. p. 191). În aceste cazuri, „verde" nu mai este un atribut cromatic, ci o substanţă care, provenind din surse necunoscute, se extinde parcă epidemic.

204

Judecând după caracterul lor sintactic-semantic, avem de-a face cu cazuri particulare ale adjectivelor paradoxale, anume cu acelea care nu-si precizează sau nu-şi împodobesc substantivul, ci îl înstrăinează: „suspine aurii" (Lasker-Schiiler); ,.o absenţă alba" (Guillén): „soarele trosneşte invizibil" (Aleixandre).

204

**<titlu> Inserţie şi metafore**

La Rimbaud s-a putut observa pentru prima oară un procedeu pe care l-am numit tehnică de inserţie, îl întrebuinţează şi lirica secolului al XX-lea. Într-un poem târziu de Rilke, Die Tauben (*Porumbeii*), alături de cuvintele raportate la animale - şi acestea abstractizări împinse departe - răsună altele, cu totul diferite, ca: luciu de candelă, fum, jertfa dragostei, ofrandă, potir, preot. Dar ele nu mai sunt parabole sau metafore, ci inserţii ale unui alt domeniu (ritualul jertfei) în aparenţa porumbeilor. La Garcia Lorca citim: „Cai negri trec pe drumurile adânci ale chitarei". Un alt poem de Lorca, compus din unsprezece părţi intitulate separat, poartă titlul general de *Pădurea ceasornicelor*. La început pare o metaforă consecventă (a pădurii pentru ceasornice sau invers); de fapt, însă, e vorba de o întrepătrundere totală a ceasornicelor şi pădurii, domeniul metaforic (pădurea) căpătând o concreteţe adecvată ceasornicelor: „frunze ticăind", „ciorchini de clopote", „întreaga pădure confuză e un păianjen imens ce-i ţese speranţei o plasă sonoră" (415, p. 526 şi urm.). Un maestru al acestei tehnici e G. Diego. În sonetul său *Insomnia*, cel fără somn se adresează celei care doarme, aceasta şi marea devenind o unitate ireală care îl cuprinde şi pe vorbitorul invadat de cuvinte din sfera maritimă: insulă, stânci. Un alt poem, *Sucesiva*, nu e decât întrepătrundere fluidă de apă şi chip uman. Nu mai poate fi vorba de metafore. Comparaţia, posibilă şi în metaforă, e. înlocuită prin echivalenţa absolută.
Dar şi acolo unde, în lirica modernă, metafora mai aminteşte poate de una din funcţiile ei mai vechi, comparaţia, ea a suferit o transformare profundă: clementele pretinse drept comparabile - pretenţie rezultând din tonul şi structura metaforei - sunt de fapt

205

complet neasemănătoare. Metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne. Ea a servit dintotdeauna la transformarea poetică a lumii. Printr-o parabolă, Ortega y Gasset a formulat odată funcţia ei astfel: „Metafora e cea mai mare putere a omului. Ea se învecinează cu vrăjitoria şi e ca un instrument de

creaţie pe care Dumnezeu l-a uitat în creaturile sale, aşa cum chirurgul distrat uită un instrument în trupul celui operat". Dar unei asemenea concepţii i se opune, ca şi în trecut, opinia că funcţia metaforei ar fi să dezvăluie o asemănare exis- tentă între două date, rămasă neobservată până acum, avînd deci un rang asemănător cu adevărul şi fiind altminteri o denumire improprie, alături de care ar exista una proprie, echivalentă cu ea. Desigur că în cazurile benigne de limbaj metaforic, această opinie se şi confirmă. Dar cu cât pătrundem mai adânc în tărâmul poeziei, cu atât îşi pierde din valabilitate. Cel mai puţin adecvată fusese până acum în cazul literaturilor baroce, dovedindu-şi aceeaşi lipsă de adecvare din nou în cazul poeziei moderne. Pentru că aceasta nu trezeşte în metaforă corespondentul unui dat, ci alătură cu ajutorul ei în mod forţat contrariile. Metafora modernă nu se naşte din necesitatea de a reduce necunoscutul la cunoscut. Ea realizează marele salt de la eterogenia părţilor ei la o unitate care, însă, nu e posibilă decât în experimentul lingvistic; iar procedând astfel, tinde spre o eterogenie cât mai extremă, de care e conştientă şi pe care în acelaşi timp o anulează la modul poetic. Evoluând într-un domeniu imagistic ca atare, poemul produce înăuntrul acestuia un strat secundar de imagini străin de acest domeniu, eventualele valenţe vizuale fiind aici mai puţin importante decât violenţa realizată prin ciocnirea straturilor eterogene. Din facultatea metaforică primară de a corela un termen apropiat cu altul depărtat, lirica modernă a dezvoltat cele mai uimitoare combinaţii asimilând termenul depărtat ca atare altuia depărtat la modul extrem, neţinând seama de cerinţa ca această asimilare, motivată obiectiv sau chiar logic, să poată fi realizată şi de către cititor. Mai elocvent decât literatura clasică, textele moderne arată că nu denumirile metaforice sunt cele „improprii", ele fiind, dimpotrivă, cele de neînlocuit, specifice, - şi anume specifice unei lirici care este primordial închinată limbajului, şi nu unui raport cu lumea, oricare ar fi. Asemenea metafore creează o anti-lume opusă lumii curente, implicit lumii poeziei mai vechi (şi mai fericite), în multe cazuri,



metafora modernă nici nu mai are scopul de a fi o imagine alături de „realitate", anulând ea însăşi diferenţa dintre limbajul metaforic şi cel nemetaforic.

E. Pound cere imaginii metaforice să fie „vârtej emanator de raze, prin care fulgeră idei cu rezonanţă infinită. Există un poem al lui R. Queneau, *L'Explication des metaphores* (în 304): metaforele - acesta e sensul - îşi proiectează „imaginile negative" în neant ca o pluralitate efervescentă, fiecare din ele fiind un „dublu inventat al adevărului" şi producând o realitate aparte, anume realitatea inexistentă. Despre metaforele lui Jimenez s-a spus că „întunecă realul pentru a dobândi o mai mare claritate poetică". Aleixandre observă: „Numai poezia ştie că vântul uneori se numeşte buze, alteori nisip".

Vom cita spre ilustrare câteva exemple din practica poetică, „în câmpia furtunoasă putrezesc rădăcinile geamătului" (Eluard). „Limba e un peşte roşu în cupa vocii tale" (Apollinaire). „încet, luna seceră vechiul tremur al fluviului" (Lorca). „Trăsnete răsunând din ferestre" (Ungaretti). „S-au culcat pe obrajii tăi porumbeii aurii" (Lasker-Schüler). „Apa aerului", „carnea pâinii" (Krolow); „glandă siderală" (Michaux). Recunoaştem uşor factura comună a acestor exemple, în măsura în care ţinem cont de conţinuturile lor: inegalul absolut devine identic.

Dar mai trebuie să ţinem cont şi de altceva, şi anume care dintre tipurile formale posibile ale metaforei sunt folosite, şi care dintre acestea sunt cele preferate la rândul lor. Fiindcă şi de aici putem obţine indicii ale modernităţii.
Mai puţin aparentă sub aspect formal e metafora predicativă cu caracter definitoriu, acest tip fiind comun tuturor epocilor de literatură. „Un porumbel negru e noaptea" (Lasker-Schüler); „chitara e o fântână plină de vânt în loc de apă" (Diego). Ceea ce e valabil şi pentru metafora atributivă şi cea verbală. „Ţărmuri cu frunţi de şarpe" (Alberti; atributiv). „Vânturi de gheaţă scâncind în întuneric" (Trakl: verbal). Insolitul acestor metafore rezultă exclusiv din materialul lor. Cu ajutorul acestuia, ele transpun lumea familiară într-un raport senzorial şi semantic eteronom.
Altfel orientate sunt metaforele care. oricum anormale în ce priveşte conţinutul, îşi modifică şi aspectul formal tradiţional. Avem de-a face cu o variantă a metaforelor apozitive. Prin omiterea articolului (în limbile romanice, acolo unde ar trebui folosit).



ele ajung la o contragere sintactică arătând cam în felul următor: „Biserică, femeie de piatră" (Jouve); „chip, scoică sunînd" (Eluard); „octombrie, insulă cu profil exact" (Guillén). Juxta - punând asemenea metafore cu lucrurile, lirica nu mai e departe de identificare. Dar metafora modernă se apropie şi pe altă cale de identificare, şi anume acolo unde foloseşte tehnica de aglutinare apărută, la început timid, din prima jumătate a secolului trecut: „ban de aur amiază", „scamatoare zi", „barcă fantezie" (Krolow). în aceste exemple, de fiecare dată primul termen e metafora celui secund, în fond o metaforă predicativă al cărei verb predicativ („este") lipseşte. Tocmai această contracţie conferă tipului nota specific modernă. A devenit celebru laconicul vers final din Zone a lui Apollinaire: „*Soleil cou coupe*"; avem şi aici o aglutinare care juxtapune pe neaşteptate subiectul (soare) cu faza sa momentană (apus); aceasta însă numai la modul metaforic, aşa încât s-ar putea vorbi de o metaforă absolută a cărei semnificaţie de bază (apusul soarelui) nu e numită (v. mai jos, p. 214).
Dar tipul cel mai frecvent al liricii moderne e acela numit de obicei metaforă genitivală. (Desigur, denumirea e imprecisă pentru că nu metafora, ci obiectul ei e la genitiv.) Schema reiese dintr-un exemplu simplu: „hora stelelor". E una din cele mai vechi scheme ale limbajului metaforic. Din cauza funcţiei slăbite şi deci multiplu disponibile a genitivului, acest tip permite însă extraordinare cutezanţe de limbaj. De cele mai multe ori, schema veche serveşte la efecte de înstrăinare: altă tensiune contradictorie a poeziei moderne. E adevărat că trebuie să distingem două subspecii. Prima e aceea în care metafora genitivală are în vedere exclusiv un atribut, o stare ori o situaţie din mai multe posibile ale unui lucru, acesta la rândul său rămânând mereu supraordonat în asemenea cazuri, efectul metaforic rezultă din schimbarea domeniului de referinţă sau din disonanţa semantică şi altele asemănătoare, deci din material. „*Strigăte mute ale oglinzilor*" (Ungaretti): oglinzile licăresc, ceea ce nu e decât una din multiplele aparenţe posibile ale oglinzilor, nu una absolut identică cu ele. Transpunerea licăririi în paradoxia „strigătelor mute" rămâne, deci, în sfera metaforelor atributive, referitoare la fenomene pasagere. „Foarfecă ochilor despică melodia" (Eluard): aruncare iritată a unei priviri pe o melodie dispreţuită; dar privirea ar putea fi tot atât de bine prietenoasă sau

neutră - drept urmare, avem şi aici o metaforă cu funcţie atributivă, referindu-se la ceva supus modificării.
De altă natură e metafora genitivală identificatoare. Cutezanţele ei sunt mai mari decât ale primei subspecii. „Paiul apei" (Eluard): ambele laturi sunt identificate; s-ar putea vorbi şi despre o metaforă a genitivului predicativ, întrucât primul substantiv („pai") e nume predicativ pentru „apă" (apa e pai). Dintre autorii discutaţi în cuprinsul acestei cărţi, Éluard oferă cea mai bogată recoltă pentru această subspecie a metaforei. De altfel, ea apare la Éluard cu particularitatea că, sub aspect semantic, cuvintele ei luate în parte sunt cât se poate de simple, ele intrând, însă, datorită metaforei identificatoare, într-o neobişnuită tensiune reciprocă: „fusceii vântului", „lacrimile hazardului", „oglinzile buzelor". Putem renunţa la citate din alţi lirici, metaforele genitivale identificatoare din textele lor nefiind construite altfel decât la Éluard. Revenim numai asupra aspectului simptomatic al acestui fenomen: morfemul cel mai uzat şi mai imprecis semantic, articolul genitival, înlesneşte cel mai mult disarmonia semantică, împreunarea magică a celor eterogene.
Mai trebuie să atragem atenţia asupra unui singur moment, pe care de altfel l-am indicat anterior: pare să se şteargă diferenţa dintre limbajul metaforic şi cel nemetaforic. „*Roadele vântului*", „pietrele zgomotului" (Éluard), „scrumul stelelor" (Montale): în aceste identificări, în mod cert, nu metafora este semnificativă, ci combinaţia lexicală ca atare. Considerat în parte, aspectul metaforic ar putea să înşele. Ceea ce, însă, trebuie remarcat dincolo de identificarea celor obiectiv diferite (care există desigur şi ea) este identificarea planurilor lingvistice, a celui metaforic cu cel propriu. De aici folosirea excesivă, în alternanţă continuă, a celor două planuri lingvistice la Éluard, Lasker-Schüler, Aleixandre. Ne aflăm oarecum în faţa unei matematici superioare a poeziei, în faţa încercării de a transcende prin poezie datele şi categoriile uzuale ale limbajului.
În legătură cu identificările metaforice mai putem spune că pe când civilizaţia tehnică conexează spaţiile materiale, poezia creează - îndeosebi prin limbajul ei metaforic - conexiunea a ceea ce, sub raport material, e absolut inconexabil.



**<titlu> Concluzii**

Este evident în ce mare măsură limbajul metaforic modern corespunde cu tot ceea ce am descris până acum. La fel şi disonanţa lui. Cu acest concept ne întoarcem la ceea ce spuneam la începutul cărţii noastre. Acolo am citat o propoziţie a lui Stravinsky referitoare la disonanţă, încă din 1914, pictorii Marc şi Kandinsky au revendicat „legea disonanţei cromatice". Muzicienii contemporani vorbesc uneori despre acorduri „intense" sau „hiper-acute", referindu-se, însă, la caracterul lor autonom, nu la funcţia de a forma trecerea spre o consonanţă care ar rezolva tensiunea. Va trebui să admitem că lirica modernă urmează în disonanţele ei o lege stilistică proprie. La rândul ei, această lege - după cum am încercat să indicăm în diferite rânduri - urmează situaţia

istorică a spiritului modern. Prin ameninţarea excesivă a libertăţii sale, tendinţa lui către libertate devine excesivă. Expresia lui artistică nu mai ajunge la repaus în realitatea obiectivă, contemporană, istorică, în la fel de mică măsură ca şi în transcendenţa autentică. De aceea, imperiul poetic al spiritului modern e lumea ireală creată de el însuşi, care nu există decât în virtutea cuvântului. Ordinile ei, care îi sunt întru totul proprii, se află într-o tensiune voit nerezolvată faţă de tot ce e obişnuit şi asigurat. Chiar şi acolo unde o asemenea poezie se manifestă foarte liniştit, o caracterizează acea eterogenie a cărei depresiune poate să fie farmec şi al cărei farmec poate să fie depresiune. Lirica modernă e ca o poveste mare, solitară, niciodată auzită; în grădina ei sunt flori, dar şi pietre şi culori chimice, - roade, dar şi droguri primejdioase; a trăi în nopţile ei şi sub temperaturile ei extreme e obositor. Cine ştie să asculte, percepe în această lirică o dragoste dură care vrea să rămână neconsumată şi care, de aceea, îşi îndreaptă vorbirea mai curând într-un spaţiu confuz sau gol decât spre noi. Realitatea dezarticulată sau sfâşiată de violenţa fanteziei subzistă în poem ca un câmp de ruine. Deasupra ei se stratifică irealităţi forţate. Dar ruinele şi irealităţile sunt purtătoare ale misterului care determină actul creaţiei lirice.
Conţinutul acestei creaţii, liricii îl exprimă disonant: nedeterminarea prin cuvinte determinative, complexitatea prin propoziţii simple, nemotivarea printr-un motiv (sau invers), neraportarea printr-o raportare (sau invers), spaţiul sau atemporalitatea prin



denumiri temporale, abstractul prin forţele magice ale cuvântului, arbitrarul conţinutului prin forme severe, imaginea invizibilului prin elementele senzoriale ale imaginii. Sunt disonanţele moderne ale limbajului poetic. Dar el tot limbaj rămâne, chiar dacă nu mai e destinat decât rareori înţelegerii. Fiindcă aici limbajul e folosit ca o claviatură la care nu se poate prevedea ce sunete şi ce semnificaţii va produce. Poeţii sunt singuri cu limbajul. Dar limbajul singur îi şi salvează.
În descrierea liricii moderne a trebuit să recurgem aproape mereu la concepte negative. De aici a rezultat, însă, cât de consecvente sunt filiaţiile sau corespondenţele fiecăreia, chiar şi a celor mai anormale caracteristici ale stilului ei. Astfel, lirica modernă poate fi recunoscută prin structura ei chiar şi acolo unde încifrarea vorbirii sau arbitrarul procedeelor ei sunt extreme. Pe de altă parte, consecvenţa interioară care se manifestă în tendinţa ei de evadare din realitate şi normalitate, alături de autonomia până şi a celor mai riscante aventuri în limbaj, e o indicaţie pentru valoarea unui liric şi a unui poem. Vechiul precept al evidenţei artistice pe care trebuie să o aibă poezia nu a fost înlăturat Singura modificare ce i s-a adus e transpunerea sa din imagini şi idei în curbe de limbaj şi de tensiune libere de sens. Chiar dacă apar la un material obscur care permite orice interpretare, ele pot avea un efect stringent; - şi atunci, poemul e reuşit Pornind de la asemenea indicii, învăţăm să deosebim cu timpul pe avangardiştii zilei de cei chemaţi, pe şarlatani de poeţi.

**<titlu> V. LIRICA EUROPEANA IN SECOLUL AL XX-LEA**

**<titlu> Observaţii asupra metodei**

În Franţa, tipul liric care domină până în prezent secolul al XX-lea s-a născut în a doua jumătate a secolului trecut Presimţit de germanul Novalis şi de americanul Poe, acest tip a fost prefigurat de Baudelaire. Rimbaud şi

Mallarmé au trasat ultimele limite până la care se poate aventura poezia Ceva fundamental nou, lirica secolului al XX-lea nu mai aduce, oricât de însemnate ar fi calităţile unora dintre poeţii care îi aparţin. Constatarea nu-i diminuează cu nimic rangul. Dar ne permite, ba chiar ne obligă să recunoaştem în textele lor o unitate stilistică ce-i leagă de predecesori. Unitate stilistică nu înseamnă monotonie. E un factor comun al atitudinii lingvistice, al viziunii, al tematicii, al curbelor interioare, subsumând deosebirile dintre diferiţii autori. Goethe şi Trakl nu aparţin aceleiaşi unităţi stilistice. Dar doi lirici atât de puţin comparabili între ei ca Trakl şi Benn aparţin unei asemenea unităţi. Prin aceasta, originalitatea nu e frustrată. Originalitatea e o problemă de ordin calitativ, şi aceasta nu se judecă în funcţie de tip. Dar tipul - în cazul de faţă. unitatea stilistică a liricii moderne - înlesneşte cunoaşterea Ba mat mult, cunoaşterea acestei unităţi stilistice e singura cale de acces la poemele care se sustrag în mod deliberat înţelegerii normale. De aici ar trebui să urmeze, desigur, aprofundarea individualităţii artistice a fiecărui poet în parte. Dar nu o mai putem face aici decât prin indicaţii sumare. Ceea ce vom întreprinde în paginile următoare e o încercare de a limpezi tabloul încâlcit al liricii actuale, arătând cât de vii au rămas simptomele ei care au luat naştere în secolul trecut.
Au rămas oare vii. pentru că s-au proliferat sub formă de influenţe? în unele cazuri, poate că da. Dar nu acesta e faptul



hotărâtor. La poeţii de seamă, influenţa literară oricum nu e un proces pasiv, ci consecinţa unei afinităţi elective care i-a îndemnat să-şi confirme şi să-şi consolideze prin frecventarea operei unui precursor propriile lor dispoziţii artistice. Dar şi acolo unde nu s-a manifestat o asemenea influenţă se impune o asemănare structurală a poeţilor contemporani cu precursorii lor. Această influenţă confirmă faptul - valabil şi altminteri - că există o obsesie de ordin stilistic şi structural, care este un tipar al epocii, în cazul nostru e vorba de acel tipar care determină lirica europeană de aproape o sută de ani. Aşa că nu trebuie să ne oprim asupra influenţelor posibile, ci ne simţim îndreptăţiţi să recurgem din nou la o metodă care constă în descrierea caracteristicilor unei atitudini poetice comune.
O dată cu aceasta cade şi obligaţia de a ţine seama de programele grupărilor şi de clasificările literare, în istoriile literare se obişnuieşte a se vorbi despre „simbolism" şi a-l lăsa să moară pe la 1900. Am evitat această noţiune de şcoală în expunerea noastră de până acum. Pentru că ea ascunde faptul că liricii la care se referă - în frunte cu Mallarmé - prezintă particularităţi care caracterizează şi perioada contemporană, de pildă la Valéry, Guillen, Ungaretti, Eliot, Trakl. Deci, ori „simbolismul" nu a decedat, ori noţiunea exprimă o structură a stilului poetic într-un mod cu totul insuficient şi trebuie înlocuită, în consecinţă, prin descrierea detaliilor acestei structuri. (P. Valéry a atras atenţia asupra faptului că „simbolism" ca denumire de grup e inadvertent chiar şi numai din cauza polivalenţei termenului de „simbol", 200, I., p. 1272). Cine citeşte lucrări de istorie literară sau eseuri critice despre ultimele cinci decenii de poezie europeană află câte stiluri, şcoli şi orientări s-au perindat aici: dadaism, expresionism, unanimism, creaţionism, neoobiectivism, modernism, ultramodernism, suprarealism, hermetism, antihermetism, ultraism... Spaniolul R. Gomez de la Serna a publicat în 1943 o serie de articole sub titlul de Ismos, cantonându-i în astfel de „isme" pe toţi modernii cărora le-a dat de urmă. Probabil că o asemenea supraestimare de variante literare şi artistice decurge din înclinaţia, foarte răspândită în ţările romanice, faţă de actualul la modă, care trece cu vederea conexiunile. Poate că aici şi-a spus cuvântul şi modelul formării de partide politice şi al disputelor între partide. Dar într-un anumit sens. acest tablou al unei schimbări pretins rapide a stilului e la rândul său simptomatic pentru literatura modernă însăşi.



El coincide cu un principiu adeseori susţinut al poeţilor, acela de a nu scrie pentru eternitate, cel mult pentru un viitor necunoscut, în faţa căruia opera lor nu vrea să fie decât un experiment provizoriu, dar care, ca să semene cu viitorul, rupe cu trecutul - chiar şi cu cel mai apropiat. Această conştiinţă apare încă la Rimbaud. La J. Cocleau se manifestă din nou. în 1953 el şi-a exprimat, în Démarches d'un poète, adeziunea Ja o artă care, aspirând neliniştită mereu la altceva, insultând tradiţia şi gonind cu viteza modei pe care vrea mereu s-o depăşească, încearcă să anticipeze „frumosul", care totuşi nu e altceva decât convenţia ultimei mode. Continua criză de timp determină nestatornicia conştiinţei artistice, caracterul ei nomad. Reflexul acestei situaţii e o pretinsă schimbare rapidă a stilurilor. Dar e o iluzie optică Complexitatea ce pare s-o reflecte nu există. Există doar nuanţe şi variante care pledează pentru posibilităţile complexe ale poeziei actuale, dar care nu sunt foarte concludente pentru aprecierea structurii sale stilistice.

**<titlu> „Serbare a intelectului" şi „Prăbuşire a intelectului"**

Desigur că trebuie să ne ferim de simplificări. Oricum însă, în tabloul de ansamblu se conturează două direcţii care permit o primă orientare. sunt aceleaşi pe care, în secolul trecut, le iniţiază Rimbaud şi Mallarmé, în linii

mari avem de-a face pe de o parte cu o lirică alogică a formelor libere, pe de altă parte cu o lirică a intelectualităţii şi a austerităţii formelor. Ambele direcţii au fost formulate programatic în 1929, şi chiar în contradicţie tranşantă Una din formule îi aparţine lui Valéry: „Un poem trebuie să fie o serbare a intelectului" (200, II. p. 546). Corolarele pe care textul le adaugă conferă formulei rafinamentul propriu prin excelenţă reflecţiilor lui Valéry. Cealaltă formulă s-a născut din protest; autorul ei e suprarealistul A. Breton. Ea sună astfel: „Un poem trebuie să fie prăbuşirea intelectului", iar imediat după aceea urmează: „perfecţiunea e trândăvie" (Revue surréaliste, 1929).
Faptul că asemenea contradicţii există în lirica secolului al XX-lea şi capătă asemenea formulări extreme ţine de stilul ei general. Dar considerându-le drept contradicţii între două grupări literare, nu am rezolvat de fapt nimic. Ele nu sunt contradicţii decât



la suprafaţă Polaritatea lor se repetă, fie şi cu anumite devieri, înăuntrul fiecăruia dintre cele două tipuri; constatare pe care în ultimele capitole am putut-o face în repetate rânduri. E polaritatea generală a poeziei moderne ca atare, distanţa existentă la aproape fiecare liric între forţele cerebrale şi cele arhaice. De altfel, numeroasele coincidenţe între cele două tipuri polare reamintesc mereu unitatea structurală, oarecum deasupra grupărilor, căreia îi aparţin. Poezia intelectuală coincide cu cea alogică prin evaziunea din registrul uman. prin îndepărtarea de concreteţea normală şi de sentimentele uzuale, prin renunţarea la inteligibilitatea limitativă, în locul căreia acţionează o sugestivitate polivalentă, şi prin voinţa de a transforma poemul într-o formaţie autonomă, cu scop în sine, ale cărei conţinuturi există numai datorită limbajului, fanteziei nelimitate sau jocului ireal oniric, nu datorită contrafacerii a ceea ce se spune că e lumea, sau exprimării unor sentimente.
E interesant că examinarea picturii moderne a dus la rezultate asemănătoare, în cartea sa Malerei im 20. Jahrhundert (Pictura în secolul al XX-lea; 19), W. Haftmann se referă la contradicţiile dintre „Marele real" şi „Marele abstract", formulate de Kandinsky. Ele îi permit să ridice pe un „plan superior" direcţiile contradictorii ale acestei picturi. Caracteristicile artistice pe care le descrie sub termenul „Marelui real" coincid în mod surprinzător cu irealitatea senzorială pe care am identificat-o la Rimbaud; de asemenea, „Marele abstract" coincide cu succesiunile pure de tensiune din lirica dereificatoare a lui Mallarmé. De altfel - referindu-ne din nou la Haftmann - se poate observa că aceste două „provincii sunt poziţii extrem de opuse", viziunile şi procedeele lor contopindu-se, însă, în practică, deoarece sunt înrudite. Unitatea structurală a poeziei moderne, asupra căreia trebuie aici să insistăm atâta, aparţine deci artei moderne în genere. De aici se explică analogiile stilistice ale liricii, picturii şi chiar ale muzicii. O confirmare oarecum exterioară, deşi cu o anumită pondere, o prezintă în acest sens viul contact personal între poeţi şi pictori în toată epoca descrisă aici, începând cu prietenia dintre Baudelaire şi Delacroix, continuând cu grupul Henri Rousseau, Apollinaire, Max Jacob, Picasso, Braque şi până la prietenia dintre Garcia Lorca şi Salvador Dali. Scrierile programatice ale pictorilor şi muzicienilor recurg la ideile şi terminologiile din programele literare, şi invers. Cândva, Diderot ajunsese prin analiza picturii la concluzii revoluţionare, în comparaţie cu raporturile survenite de atunci încoace,



aceasta se vădeşte ca o anticipare a unităţii structurale care stă la baza cutezanţelor poetice şi artistice moderne.

**<titlu> paniolă în secolul al XX-Iea**

În cele ce urmează va trebui să ne referim adeseori la poezia spaniolă. Să explicăm de ce. De la începutul secolului al XX-lea înfloreşte în Spania, în urma poetului nicaraguan Ruben Dario, o lirică de o asemenea abundenţă, valoare şi originalitate, încât criticii autohtoni vorbesc despre o a doua epocă de aur a literaturii lor. Opera lui Antonio Machado, Juan Ramon Jimenez, Jorge Guillen, Gerardo Diego, Federico Garcia Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti şi a altora constituie poate cel mai preţios tezaur pe care lirica europeană l-a dat la iveală în prima jumătate a secolului nostru. Desigur, spaniolilor le place să afirme că lirica lor modernă e independentă de influenţe străine. Chiar dacă afirmaţia s-ar susţine - ceea ce e problematic -, nu putem trece cu vederea diferitele legături de ordin structural cu lirica franceză, dar şi cu cea engleză şi americană, în 1925, Ortega y Gasset constata că întreaga poezie contemporană a Spaniei evolua pe urmele lui Mallarmé. Era o exagerare. Oricum însă, ea denotă cât de acut s-a putut resimţi chiar în Spania faptul că autorii la care se referea Ortega manifestau o foarte puternică afinitate cu lirica europeană, îndeosebi cea franceză, fără ca astfel spiritul spaniol să se trădeze pe sine.
La sfârşitul secolului trecut a avut loc în Spania o mutaţie stilistică Iniţial, ea a luat naştere ca o reacţie faţă de poezia declamatorie, sentimentală, naturalistă, care ajunsese la saturaţie. Apoi, mutaţia stilistică şi-a găsit un sprijin în tradiţia autohtonă, în figura lui don Luis de Göngora (156l-l627). Acesta, desconsiderat timp de secole, a fost apreciat acum tocmai pentru acele caracteristici ale poeziei sale care înainte serviseră unei critici

clasicizante ca probe ale nonvalorii sale. Prilejul exterior pentru revenirea asupra artei lui Göngora a fost tricentenarul morţii sale; cel interior, afinitatea sa cu spiritul modern. Ceea ce se descoperea la Göngora era capacitatea sa, cerebrală şi imaginativă totodată, de a inventa raporturi absconse între faptele naturii şi ale mitului,

143

limbajul său care produce o continuă transformare a fenomenelor în „elipse metaforice" (Diego), atracţia stilului său măiestrit, obscur, inepuizabil în construirea unor lumi poetice opuse lumii reale, austeritatea tehnicii sale poetice, mai ales a procedeelor prin care, cu ajutorul inversiunilor sintactice, reuşea să confere versurilor sale o tensiune supremă, şi, în sfârşit, fericita îmbinare a dificultăţilor de abordare cu fascinaţia sonoră a cuvintelor sale. Cei care au făcut aceste descoperiri la Gongora au fost în mare parte ei înşişi poeţi. Ei sunt numiţi de obicei, tocmai în legătură cu anul comemorării lui Gongora, „generaţia de la 1927". Alături de numele citate mai sus, această generaţie a dat şi istorici literari de aceeaşi orientare1.
Astfel, îndepărtarea liricilor spanioli de la stilurile mai vechi s-a produs sub semnul personalităţii lui Gongora, dar motivele şi ţelurile acestei orientări au fost aceleaşi ca şi în Franţa O poezie care dispunea de cele mai alese mijloace artistice ale limbajului pornea la recucerirea misterelor şi^ subtilităţilor sufleteşti înlăturate de deziluzionismul civilizatorii!, în mod consecvent, tematica şi tehnica poetică la care s-a ajuns trebuiau să prezinte aceleaşi caracteristici ca şi în Franţa Şi, într-adevăr, numeroase opere ale poeziei spaniole moderne se învecinează cu câmpul de iradiaţie al lui Rimbaud, Mallarmé şi al urmaşilor lor. Cu toate acestea, ele îşi păstrează specificul spaniol, fapt confirmat şi într-un sens mai particular. Şi în Spania, poezia modernă s-a transformat tot mai mult într-o poezie obscură, esoterică. Dar pentru judecata spaniolă, limita esotericului trebuie căutată în altă sferă, mai înaltă, decât la alţi europeni, întoarcerea la tradiţia autohtonă nu i-a apropiat
Având în vedere importanţa acestei renaşteri a lui Góngora pentru lirica spaniolă modernă, citäm câteva titluri: G. Diego, Antologia poetica en honor de Góngora, Madrid, 1927; acelaşi, 331; V. Aleixandre, A Don L. de Góngora, 1927 (sonet, reprodus în 431, p. 612); R. Alberti, în Cal y Canto, 1927; Garcia Lorca, v. mai jos, p. 146; L. Cernuda, Góngora (versuri libere, în Como quien espéra el alba, B. Aires, 1947); din istoria şi critica literară: D. Alonso, 312 (aici eseul scris în 1927); A. Reyes, Cuestiones gongorinas, Madrid, 1929 (aici, De Góngora y de Mallarmé); J. Guillen, 395 (aici, p. 41 şi urm.) - Numeroase dintre aceste lucrări poetice şi critice sunt străbătute de ideea, îndreptată împotriva unei deprecieri a obscurităţii poetice, că obscuritatea lui Góngora ar fi neobişnuită doar pentru noi, ar reprezenta o lumină a limbajului pentni care la început ochii noştri sunt orbi. - cât despre comparaţia Góngora-Mallamie, v. mai sus, p. 116 şi urm. (n. a.).

144

numai de Góngora, dar şi de poezia populară, mai ales de romanţe. Acestui patrimoniu străvechi al poeziei spaniole i-a fost dintotdeauna propriu un stil obscur, plin de laconisme şi aluzii, înclinat către presimţiri şi către eliminarea verigilor de legătură logice şi obiective. Lirica modernă îşi apropie acest stil. în anumite versuri încifrate ale unui Garcia Lorca, dar şi ale unui Alberti, urechea spaniolă distinge sunetul familiar al romanţelor autohtone, pe când străinul nu percepe decât un limbaj enigmatic, în aparenţă destul de nepopular. Abia pe o treaptă mult superioară, la liricii pronunţat intelectualişti (mai cu seamă Guillén), i se impune şi cititorului spaniol impresia de obscuritate esoterică. De altfel, acestea sunt probleme interne spaniole. Dar e oricum semnificativ faptul că spaniolii secolului al XX-lea preiau din poezia lor populară - şi din cântecele ţigăneşti ale Andaluziei - acel limbaj învăluitor al semnelor care mai mult evocă decât denumeşte. Pentru că el e adecvat unui stil liric modern care, din multe motive, se vrea obscur şi temerar.

**<titlu> lecţii asupra liricii: Apollinaire şi Garcia Lorca**

Începând cu Poe şi Baudelaire, liricii dezvoltă o reflecţie teoretică asupra poeziei egală în rang cu opera lor. Aceasta fără intenţii didactice. Dimpotrivă, e o consecinţă a convingerii moderne că activitatea poetică e o aventură a spiritului operator care, fiind în acelaşi timp propriul său spectator, îşi potenţează înalta tensiune poetică prin meditaţia«asupra activităţii sale. Opinia că o asemenea meditaţie ar duce la o stare nepoetică este azi tot atât de puţin valabilă ca şi maxima, curentă altădată, „Bilde, Künstler, rede nicht" (recomandând artistului să se exprime plastic, fără a comenta, n. tr.). Aproape toţi marii lirici ai secolului al XX-lea au propus o artă poetică proprie, un fel de sistem al poeziei lor sau al poeziei în genere. Aceste poetici nu sunt mai puţin elocvente, în ce priveşte lirica modernă, decât poemele înseşi. De altfel, ele au întărit concepţia (fără circulaţie în teoriile anterioare ale genurilor), apărută încă de la începutul secolului al XIX-lea şi susţinută mai tîrziu de Verlaine şi Mallarmé, după care lirica ar fi cea mai puni şi mai înaltă manifestare a poeticului. Izolarea modernă a

145

poetului îşi găseşte reflectarea în ideea că de pe piscul izolat al liricii nu pornesc căi spre pantele line ale literaturii. Poeticile subliniază infinita depărtare a liricii de literatura narativă sau dramatică, bazată pe conexiune obiectivă şi pe logică. E depărtarea dintre scrisul monologal şi cel comunicativ. „Lirica e o artă anahoretă", a declarat G. Benn.
Vom rezuma în cele ce urmează două expuneri teoretice. Amândouă arată cât de multe trăsături fundamentale au fost preluate de secolul al XX-lea din poetica secolului precedent
Una dintre ele e un text cu caracter programatic al lui G. Apollinaire, L'esprit nouveau et les poètes, apărut în 1918 în Mercure de France. Din dispoziţia oarecum încâlcită a temelor se desprind următoarele idei directoare: „Spiritul nou" e spiritul libertăţii absolute, în poezie, această libertate duce la asimilarea nelimitată a tuturor materialelor, indiferent de rangul lor. Poezia se încinge de nebuloase siderale şi oceane, dar şi de o batistă ce cade, un chibrit ce se aprinde. Din lucrurile cele mai sublime şi cele mai umile extrage faptul neauzit, transformîndu-l în surpriză iritantă, în „plăceri noi, fie şi penibil de suportat". Obiectul cel mai nesemnificativ o ajută să se avânte într-o „imensitate necunoscută, unde luminează focurile de bucurie ale semnificaţiilor multiple", dar şi să se piardă în amurgurile inconştientului. Absurdul şi eroicul sunt echivalente. Dar noua poezie îşi asimilează şi realităţile recente ale civilizaţiei tehnice: telefonul, telegrafia fără fir, avioanele şi „maşinile, fiicele fără mamă ale bărbaţilor". Aceste lucruri le amalgamează cu mituri liber inventate, cărora li se admite orice, mai ales imposibilul. Ţelul ei e „poemul sintetic". Acesta trebuie să fie ca pagina unui ziar din care simultan sar în ochi lucrurile cele mai diferite, sau ca un film, care înşiră grăbit imagine după imagine. Nu un stil descriptiv, ornamental sau oratoric, nu beteală rustică, ci formule tranşante care circumscriu cât mai precis lucrurile complexe. Actul poetic seamănă cu mecanica de precizie. Poezia trebuie să facă totul pentru a egala îndrăznelile matematicii. Iar apoi: „asemenea alchimiştilor", poezia trebuie să pândească „cercetări şi formule rare", devenind ea însăşi o „alchimie arhilirică". Deopotrivă cu noul spirit luat în bloc, e plină de primejdii şi curse, un experiment riscant şi care trebuie riscat, mai important fiind curajul decât reuşita, întotdeauna însă trebuie să urmărească surpriza Şi tocmai în surpriză - în dramatismul agresiv, îndreptat împotriva cititorului, al modului ei de expresie -, Apollinaire vede diferenţa


specifică dintre poezia nouă şi cea veche. Dar poetul care caută necunoscutul pentru a-l exprima într-un limbaj anormal va fi singur, batjocorit sau ostracizat
Aproape că nu mai trebuie subliniat în ce măsură acest program (pe care Apollinaire îl şi realizase de altfel în poezia sa) e pătruns de spiritul lui Rimbaud. Acest text al lui Apollinaire e cea mai importantă verigă teoretică între Rimbaud şi lirica secolului al XX-lea
Acestui program anticipativ îi alăturăm discursul rostit cu prilejul comemorării lui Göngora de către Garcia Lorca în 1928 (La imagen poetica en Don Luis de Góngora). E un document important pentru renaşterea lui Góngora în Spania secolului al XX-lea Dar e în acelaşi timp şi o estetică a poeziei moderne. Redescoperirea lui Göngora în Spania (v. mai sus, p. 142 şi urm.) fecundase noua poezie, şi aceasta, la rândul ei, a fecundat înţelegerea celui mai dificil dintre poeţii spanioli mai vechi. Garcia Lorca îl numeşte „părintele liricii moderne". Dar îl evocă şi pe Mallarmé, numindu-l cel mai bun discipol al lui Göngora, deşi poetul francez nu l-a cunoscut pe spaniol. Dincolo de deosebiri constată afinitatea lor. Ea rezidă în tehnica poetică. Discursul se referă la ea şi la motivele ei. îl putem considera fără rezervă drept o descriere indirectă a liricii moderne. Aşa trebuie înţeles şi rezumatul care urmează. Garcia Lorca spune:
Góngora a fost convins că valoarea unei opere poetice creşte pe măsura îndepărtării ei de normalul lumii exterioare şi interioare. El a iubit frumuseţea pură, nefolositoare, ce apare abia după eliminarea „sentimentelor comunicabile". A urât realitatea, dar a fost stăpânul absolut al împărăţiilor inexistente altfel decât datorită poeziei, în peisajul său spiritual nu există decât autonomia cuvintelor, din care înalţă un edificiu înfruntând timpul. Natura nu-şi găseşte locul aici. Pentru că „natura care iese din mâinile lui Dumnezeu nu e aceeaşi care trăieşte în poezie". Creaţiile lui Göngora nu trebuie comparate cu realul, ci cu ele însele. Lucrurile şi faptele le-a introdus „în camera obscură a creierului său. din care se reîntorc transformate, pentru a sări dincolo de lume". Forţa transformatoare rezidă în fantezia metaforică Ea produce imagini ireale care au rangul de mituri şi alătură forţat domeniile cele mai îndepărtate. Prin asemenea imagini, el eclipsează într-atâta conţinutul obiectiv al poeziei sale, încât acesta e golit de semnificaţie. Deasupra versurilor sale stăruie „lumina rece a Romei". E posibil



ca ele să fi fost precedate de un act de inspiraţie, dar au devenit substanţă curată şi dură prin verificarea migăloasă a calităţilor semantice şi sonore pe care le oferă însuşi limbajul. De aici s-a născut o poezie care nu-l caută, ci îl evită pe cititor. Trebuie s-o ademenească cu ajutorul raţiunii. Dar obscuritatea ei e un exces de lumină spirituală.

Tonalitatea, scopul şi nivelul celor două scrieri sunt foarte diferite. Le leagă însă aceeaşi afirmare a unei poezii cerebral dirijate, a independenţei sale faţă de real şi normal, ca şi a înstrăinării sale disonante faţă de cititor.
Stilul incongruent şi „noul limbaj"
Interpretarea unui poem modern trebuie să se oprească mult mai răbdător asupra tehnicii de expresie decât asupra conţinuturilor, motivelor, temelor sale. E o consecinţă firească a dispunerii sale tematice. Goethe putea să mijlocească publicului accesul la poemele unui Hebel şi ale altora prin relatări tematice. Desigur că în felul acesta nu era revelat conţinutul poetic, pentru că nici nu poate fi revelat astfel. Dar un asemenea procedeu a fost posibil şi util în cazul unei lirici care aspira la tovărăşia cititorului, dorind să-i comunice lucruri şi senzaţii comprehensibile într-un limbaj adecvat atât acestor conţinuturi, cât şi ordinii lor naturale. Un text de Eliot, Saint-John Perse, Ungaretti nu permite o interpretare satisfăcătoare pornind de la conţinut, deşi asemenea texte îşi au desigur şi ele „conţinuturile" lor, ba pot să aparţină chiar unei sfere tematice foarte semnificative pentru autorul respectiv. Dar distanţa dintre subiect şi tehnica limbajului e aici mult mai apreciabilă decât în poezia mai veche. Opera şi eficienţa ei culminează în această tehnică. Energiile se îndreaptă aproape fără excepţie către stil. Ca realizare în limbaj, stilul e fenomenul cel mai nemijlocit al marii transformări a realului şi normalului. Deosebirea faţă de lirica mai veche stă, deci, în faptul că echilibrul între conţinut şi modul de exprimare e rupt în favoarea celui din urmă. Prin neliniştile, fisurile, deconcertările pe care le provoacă, stilul anormal concentrează atenţia asupra sa Nu mai este posibil, cum era cazul cu poezia mai veche, ca exprimarea să fie neglijată în favoarea



exprimatului. Incongruenţa semnului şi semnificatului este o lege a liricii, ca şi a artei moderne. Pe pânza unui tablou, o zdreanţă aplicată devine semnul incongruent al corpului mandolinei, într-un poem, pădurea devine semnul orologiilor din turnuri, albastrul - semnul uitării, articolul hotărât - semnul indeterminării, metafora - semnul identităţii obiective.
Ca urmare a unei asemenea preponderenţe a stilului incongruent, temele şi obiectele atinse de el îşi pierd uneori aproape complet semnificaţia Poemul modern evită eventualele versuri descriptive sau narative, pentru a nu recunoaşte astfel lumea obiectivă (şi pe cea interioară) în existenţa ei obiectivă. Aceasta i-ar periclita hegemonia stilistică. Resturile lumii normale, obiective, pe care şi le înglobează, au ca singură funcţie să stimuleze fantezia la metamorfozare. Ceea ce nici măcar nu înseamnă că lirica actuală trebuie să se limiteze la obiecte atât de imponderabile şi puţin numeroase ca în cazul lui Mallarmé. Există, desigur, şi asemenea cazuri, mai există însă la fel de bine şi o lirică supraaglomerată de obiecte. Dar această aglomerare a lucrurilor e supusă unor reguli noi, combinatorii, de interacţiune a opticii şi a mijloacelor stilistice, ea servind subiectului liric ca material pentru a-şi exercita plenipotenţa - toate acestea confirmând o diminuare deliberată a semnificaţiei. E de înţeles, prin urmare, pentru ce liricii moderni vorbesc mereu despre lipsa de importanţă a subiectelor lor. Reverdy scrie în 1948: „Poetul nu are nici un obiect; se consumă în sine." Opera e valoroasă tocmai fiindcă nu lasă să se întrevadă nici o cauză a discontinuităţii sale şi a procedeului ei de a îmbina lucruri incompatibile". Pentru spaniolul Salinas, condiţia „poeziei pure" este aceea de a fi cât mai degajată de lucruri şi teme, fiindcă numai spaţiul devenit liber permite mişcarea creativă a limbajului. Obiectul e mijlocul care duce spre poezie. G. Benn afirmă în 1950: „Stilul îşi menţine elanul prin trucuri formale..., ideile se ciocănesc ca nişte cuie, în care apoi se fixează suitele. Nici o împletire tematico-psihologică, totul se ciocăneşte, nimic nu se execută".
Stilul poeziei moderne, la care se referă formulările de mai sus, refuză conţinuturilor pretenţia la valoare autonomă şi coerenţă; el se nutreşte din propriile pretenţii dictatoriale şi se află într-un raport dramatic nerezolvat între acestea şi conţinuturile sale. De la Rimbaud încoace e mereu în căutarea „noului limbaj". „O, gurilor, omul e în căutarea unui nou limbaj, despre care gramaticianul nici



unei limbi nu va mai avea nimic de spus", citim la Apollinaire în Calligrammes. Dar cum se va înfăţişa acest nou limbaj? Răspunsul lui Apollinaire rămâne vag, indicând întâi un limbaj brutalizat şi disonant, apoi din nou divinizat: „Consoane fără vocale, consoane ce pocnesc înfundat, sunete ca o sfârlează, ca plescăitul limbii, ca răzuirea aspirată a flegmei"; dar şi: „cuvîntul e subit, şi e un zeu fremătător". Aragon scrie în prefaţa la Les yeux d'Eisa (1942): „Poezia există numai datorită unei continue recreări a limbajului, echivalând cu o spargere a tiparului limbii, a regulilor gramaticale şi a ordinii retorice". A se observa determinările negative. Voinţa absolută a noului se poate exprima programatic numai ca distrugere a vechiului. Yeats mărturiseşte despre sine: „Nu am limbaj, numai imagini, analogii, simboluri", în Ash Wednesday de T. S. Eliot apare deodată versul: „Limbă fără cuvânt şi cuvânt fără limbă". Saint-John Perse vorbeşte despre o „sintaxă a fulgerului" şi proclamă: „Ne croim drumurile noi până la cuvinte nicicând auzite". Toţi aceştia îşi caută un fel de transcendenţă a limbajului. Dar ea rămâne tot atât de nedeterminată ca şi cealaltă, transcendenţa goală, pe care a trebuit s-o semnalăm începând cu Baudelaire.

Conceptul „noului limbaj" se precizează întrucâtva numai acolo unde i se subliniază intenţia agresivi. Rupând cu obişnuitul, el devine un şoc pentru cititor. De la Baudelaire încoace, „surpriză" apare ca termen tehnic al poeticii moderne, - ceea ce mai fusese odată, în literatura barocului. Valéry scrie: „Un studiu despre arta modernă ar trebui să arate cum, de peste o jumătate de secol, s-a găsit la fiecare cinci ani o nouă rezolvare a problemei şocului". El însuşi mărturiseşte ce şoc îi produseseră cândva Rimbaud şi Mallarmé. Suprarealiştii vorbesc despre „deconcertarea" pe care trebuie s-o producă poezia; Breton numeşte lirica „desfăşurarea unui protest". Saint-John Perse defineşte „luxul insolitului" ca „prim paragraf al atitudinii literare". Considerate într-un context mai larg, asemenea principii denotă cât de mult s-a accentuat de la romantism încoace caracterul protestatar al poeziei, în măsura în care lirica modernă se mai defineşte prin raportul ei faţă de cititor, i se potriveşte prin excelenţă definiţia de atac. Fisura între autor şi public e menţinută prin efecte de şoc. Ele se produc în stilul anormal al „noului limbaj".
Flaubert, în timp ce scria Madame Bovary, a definit stilul ca „viziune" - o definiţie de neconceput în poetica mai veche, de tradiţie umanistă. Romanele lui Flaubert, romanul modern în genere şi lirica modernă au tradus în viaţă această definiţie într-o măsură din ce în ce mai mare. Legea care determină stilul astfel conceput nu este generată de subiectul sau tema operei, şi nici de limbajul artistic tradiţional. Ea exprimă înseşi concepţiile autorului. Aici îşi are originea un fenomen care a devenit cel mai bine cunoscut în pictură, începînd cu Cézanne se obişnuieşte ca pictorul să reia mereu acelaşi motiv, sărac în semnificaţie, pentru că nu acesta îl interesează, ci experimentarea posibilităţilor stilistice proprii. Picasso a copiat de mai multe ori Déjeuner sur l'herbe al lui Manet, transformîndu-l de fiecare dată. Invenţia motivelor dispare îndărătul celei formale. Aceasta urmăreşte constituirea unui organism autonom, creat exclusiv din componentele tabloului, fără elemente din realitatea exterioară, în felul acesta nu numai că se limitează numărul motivelor, ci motivul însuşi apare doar ca piesă de exerciţiu pentru variaţiuni. Sunt manifestări ale stilului autotelic. Procedeul poate fi reîntâlnit şi în poezie. Valéry a scris odată că, pentru el, poezia e aproape tot una cu „a produce multe variaţiuni pe acelaşi subiect". Guillen are un ciclu, Variaciones de una durmiente; este vorba de patru traduceri şi transpuneri diferite ale poemului La Dormeuse de Valéry. Tot de la Guillen există Variaciones sobra Temas de Jean Cassou, grupate în cupluri (1951). P.J. Jouve a publicat poeme în câte două „variante". Un volum de proză al lui R. Queneau care variază un motiv de nouăzeci şi nouă de ori e intitulat chiar Exercices de style (1947). Preocupare de sine a stilului de metamorfozare.

## <titlu> Alte observaţii despre noul limbaj

Aici e cazul să ne oprim asupra câtorva particularităţi ale „noului limbaj". O facem pătrunşi de justeţea unei observaţii a lui R. Caillois, la începutul cărţii sale despre Saint-John Perse (263): „Nu mă cufund în abisuri. Meditez asupra folosirii articolului sau adverbului. E o metodă mai sigură, deşi te poate duce şi ea pe nesimţite în abisuri".
Dificultatea, atât de ordin sintactic cât şi semantic, pe care o oferă la lectură poezia modernă pare să oblige la transpunerea

exprimatului într-un limbaj cât mai apropiat de vorbirea normală. De regulă, interpretarea poate şi trebuie să se supună unei asemenea cerinţe, dacă urmăreşte atragerea cititorului (ceea ce, altminteri, nu e nici pe departe singurul ei scop). Dar transpunerea interpretativă falsifică poemul. Observaţia e, desigur, valabilă pentru orice fel de lirică. Dar din motivul amintit, o asemenea falsificare e cu mult mai gravă în cazul liricii moderne, care tinde iniţial să-şi realizeze eterogenia prin exprimare, aceasta fiind de cele mai multe ori nu consecinţa, ci mai degrabă cauza acelei viziuni eterogene, în consecinţă, modalitatea de exprimare poate fi explicată, cu condiţia, însă, de a nu se trece sub tăcere eterogenia ei.

Aceasta se manifestă cu precădere în atitudinea faţă de sintaxă. Cu cât poemul se vrea mai netradiţional, cu atâta se îndepărtează de modelul unei propoziţii articulate în mod obişnuit prin subiect, complement, predicat, morfeme etc. în cazul liricii moderne se poate vorbi chiar de asintaxism, manifestările respective putând fi descrise, de altfel, şi din perspectiva fragmentului.

Putem distinge mai multe tipuri de astfel de manifestări. Cel mai frecvent apare în poeme care, de-a lungul mai multor versuri, se rezumă la expresii nominale, introducînd abia după aceea, ca din întâmplare, cîte un predicat: „Din larga înfiorare a dimineţii / Dezvelite catarge. // Trezire dureroasă. // Frunze, binecunoscute frunze, / vă ascult în jale" (Ungaretti). Prima strofă de opt versuri a poemului Nacht (Noapte) de Benn nu prezintă decât expresii nominale; în strofele următoare apar câteva verbe, rămânând însă, ca importanţă şi funcţie sintactică, cu mult în urma expresiilor şi interjecţiilor nominale dezarticulate:

*Nacht Von Himmel zu Meeren*
*hungernd. Dernier cri*
*alles Letzten und Leeren,*
*sinnlos Kategorie.*
*Dämmer. Aus Unbekannten*
*Wolken. Flüge des Lichts –*
*alles Korybanten,*
*Apotheosen des Nichts.*

Noapte. Din cer până-n ape
flămânzind. Dernier cri
a tot ce e pustietate.
Absurde categorii.
Amurg. Din necunoscute,
nori. lumini în elan –
nu-s decât coribanţii,
apoteozele-n van.

Ach - Äonenvergessen !
Schlaf! aus mohnigem Feld,
aus den letheischen Essen
zieht ein Atem der Welt,
von acherontischen Zonen
orphisch apotheos
rauscht die Hymne der Drohnen:
Glücke des Namenlos.

Ah - eonii-n neştire !
Somn ! de prin macii din lan,
din leteenele hornuri
bate un suflu mundan,
din aherontice zone,
orfic şi sublim,
urcă imnul de trântori:
fericit Anonim.

Dar e posibil şi contrariul: *Noia* de Ungaretti începe cu o parte de propoziţie scurtă, închegată verbal; în continuare apar, în schimb, versuri cu schiţări nominale deschise, urmate iarăşi de o alcătuire cu susţinere verbală; dar toate cele trei verbe (printre care un simplu infinitiv) nu pot şi nu vor să înlăture nemişcarea unui deşert nocturn de asfalt care îşi atinge prezenţa cea mai densă în absenţa verbală a versurilor mediane: „Şi această noapte trece // Această părăsire în jur / umbra şovăitoare a sârmelor de tramvai / pe asfaltul ud // Văd capetele vizitiilor în somnolentă clătinare". Alte poeme cu un număr mai mare de verbe tind să le prezinte la infinitiv fără subiect sau să le disloce formele finite în propoziţii secundare; de pildă, într-un text de Montale: „Meriggiare pallido..." („A odihni palid în amiază... A auzi plescăit de mierlă, foşnet de vipere... A privi la drumul furnicilor roşii care pe alocuri se întrerupe...").
Cel mai departe în eliminarea verbului pare să fi ajuns Guillen, îi reuşeşte chiar un poem ale cărui douăzeci de versuri nu au nevoie de nici un verb - un caz extrem, dar care se integrează consecvent stilului său preponderent nominal. E vorba de Nino (387, p. 27). Tema enunţată în titlu - *Copil* - pare absentă din interiorul poemului, în locul prezenţei empiric-trupeşti a copilului apar fenomene primare ale lumii lui Guillen (fluviu, trandafir, zăpadă, mare). Raportarea lor posibilă la un copil e sugerată numai prin titlu; fenomenele ca atare, îmbrăcând forma unor apostrofe nominale, incoerente şi între ele, s-au desprins de această raportare.
„Mai întâi, de scos toate verbele. De comasat totul în jurul unui substantiv, de înălţat turnuri de substantive", citim într-o scrisoare a lui Benn (1926).

Ducând în mod consecvent la depotenţarea verbului, asintaxismul liricii moderne pare să sugereze prin nominalizarea conţinuturilor contemplative sau abstracte că acestea trebuie să rămână



identice cu sine, neintegrate într-un flux al evenimentelor sau într-o temporalitate oarecare, ba chiar neintrând. În cazuri extreme, nici în raporturi între ele. Degajarea de verbe nu potenţează numai din punct de vedere formal-sintactic fragmentarismul acestei poezii, ci intensifică şi izolarea celor prezentate nominal şi totodată înalta lor tensiune. Substantivul îşi sporeşte intensitatea, depăşind semnificaţia curentă. Nu e departe maniera - de altfel, a şi devenit frecventă - de a reduce scrisul la simple notaţii.

Să mai amintim şi alte procedee antisintactice. Apar cuvinte în simplă juxtapunere, adică nici măcar desemnate funcţional prin morfeme. Titlul unui volum de poezii al lui Éluard apărut în 1929 este L'amour la poésie; nu se ştie dacă grupul de cuvinte indică o cauzalitate (dragostea e originea poeziei), sau o echivalare a dragostei şi a poeziei, sau orice altceva Juxtapunerea fără raportare apare şi între părţi de propoziţie sau propoziţii întregi. Un exemplu extrem din Apollinaire: „Trei becuri de gaz aprinse / Şefa e ofticoasă / când o să termini, jucăm o partidă de table / Un şef de orchestră bolnav de gâlci..." (235, p. 180). Nici una din aceste propoziţii nu se poate deduce din cea precedentă. Să fie oare frânturi de conversaţie? Ar însemna că hazardul unor cuvinte interceptate fără legătură a devenit o modalitate a liricii, care, însă, nici în acest caz nu copiază, ci rămâne autotelică, constituindu-şi din această autoraportare un context poetic propriu.

Începînd cu Mallarmé, pentru majoritatea liricilor a devenit o regulă să evite punctuaţia sau să nu desemneze părţile de propoziţie intercalate, suspendând astfel în cursul elaborării structura sintactică schiţată tacit. Asemenea trucuri stilistice de provenienţă antisintactică (sau trebuie vorbit oare de o reînnoire a sintaxei?) confirmă de fiecare dată că lirica modernă tinde să ocolească sau să altereze conexiunile şi ordinile de raportare, urmărind mai ales o exprimare indicatoare şi preferind ca mod de indicare o notaţie parcă stenografică, dar şi cu iradiaţii multiple.

Apropiată de exprimarea eliptică e polivalenţa lexicală sau sintactică, o altă caracteristică a liricii moderne. Strofa finală a poemului Unser Liebeslied (Cântecul nostru de dragoste) de E. Lasker-Schiiler sună astfel: „*Und von roten Abendlinien / Blicken Marmorwolkenfresken / Uns verzückte Arabesken*" (aproximativ: „De pe roşii dungi de seară / Nori marmoreene fresce / Ne contemplă exaltate arabescuri"). Bănuim o greşeală de

tipar, ba chiar una de limbă.1

<nota 1>
Verbul „blicken" fiind intranzitiv în germană (n. tr.).
</nota 1>

E însă evident că, analog cu comportamentul altor versuri, pronumele „uns" din ultimul vers trebuie să rămână în suspensie. Se poate completa: „*blicken auf uns*" (= ..privesc la noi"; în acest caz, ..exaltate arabescuri" e apoziţie la pronume) sau „*erblicken uns*" interpretând „*blicken*" ca o formă comprimată. Un poem de Lorca intitulat Paisaje (Peisaj) se termină astfel: „Măslinii / sunt plini de strigăte. / Un stol / de păsări captive, / mişcându-şi cozile lungi în tenebre". A doua propoziţie, eliptică, ar putea fi continuarea metaforică a metaforei precedente despre „măslinii plini de strigăte", dar tot atât de bine şi explicitarea, în sens literal, a „strigătelor" din crângul de măslini, luate de asemeni în sens literal. Un vers din Vento a Tindari (Vânt la Tindari) de Quasimodo sună: „Salgo vertici aerei precipizi" („Urc vârfuri aeriene prăpăstii"); adjectivul „aerei" e plasat în aşa fel încât poate fi raportat atât la „vârfuri", cât şi la „prăpăstii"; pe drept cuvânt s-a vorbit despre o „bivalentă adjectivală" la Quasimodo (L. Anceschi, citat în 471, p. 30). Ungaretti a scris o Arietă fără cuvinte (în 446): „Unui porumbel i-a lăsat soarele lumina... // Uguind vine atunci când dormi, în vis. // Lumina vine atunci..." Transpunerea nu reproduce ambivalenţa sintactică a originalului. Cu atât mai mult trebuie semnalată, întrucât nu e clar dacă subiectul verbului „verra" din strofa a doua e „lumina" sau „porumbelul". Prin omisiunea pronumelui personal, sintaxa italiană permite ambele interpretări, într-adevăr, gerunziul „tubando" („uguind") pare să sugereze raportarea la porumbel. Dar strofa a treia leagă verbul „verra" în mod univoc de lumină De aici trebuie dedus, în baza legilor stilistice ale poeziei moderne, că versurile tind iniţial, în strofa a doua, către raportul dublu („uguind vin atunci porumbelul şi lumina"), pentru a realiza raportul simplu abia în strofa următoare. Lumina subînţeleasă în strofa a doua împrumută de la porumbel metafora neobişnuită „uguind", străină de domeniul ei de referinţă. Aceasta, desigur, numai dacă vrem să vorbim despre o metaforă, şi nu mai curând despre tehnica de inserţie.
E o preferinţă a poeziei moderne să intensifice polivalenţa mereu prezentă în vorbirea omenească, pentru a ridica astfel limbajul poetic deasupra celui curent, în şi mai mare măsură decât o făcuse poezia mai veche. Funcţia primordială a limbajului curent



rămâne comunicarea fidelă, care de regulă are drept urmare o acţiune, o atitudine, o orientare concretă. Urmărind să suspende o asemenea limitare,

poezia modernă recurge la alte mijloace, pentru analizarea cărora noţiunile normative şi normale ale gramaticii abia dacă mai sunt suficiente, afară de cazul când vrem să constatăm în ce fel sunt contracarate de către limbaj, întâlnim astfel poeme în care strofele par propoziţii secundare, de exemplu acelea legate de conjuncţia condiţională „dacă", fără să le urmeze, însă, propoziţia principală la care ne-am putea aştepta - Benn: Dann (Atunci). Calificarea acestor strofe drept propoziţii secundare rămâne, deci, inoperantă, în alte poeme apare un „însă", dar polul opus care să-l fi declanşat nu e subînţeles, sau cel puţin nu e exprimat De asemenea, mai poate fi anormală şi folosirea copulei „şi", ea neservind numai unei succesiuni a conţinuturilor, ci şi unei întorsături neaşteptate a vorbirii (numeroase exemple la Apollinaire, Éluard, Saint-John Perse, în versurile germane ce reiau limbajul Bibliei lui Luther). Mai putem observa şi alte fenomene ca: modificări funcţionale în propoziţii, adjective şi adverbe, în formele temporale şi modale ale verbelor; întrebuinţarea nearticulată a substantivelor; folosirea de pronume demonstrative, nu în vederea coordonării spaţiale, temporale, obiective, ci a intensificării emoţionale a substantivului respectiv etc.

Un procedeu stilistic aparent corect din punct de vedere sintactic, dar neobişnuit ca modalitate semantică, intensificând la rândul său ambivalenţa modernă a limbajului liric, e contracţia Ungaretti: „Şi în ochi ai un suspin subit"; prin contracţie, suspinul gurii şi privirea întristată a ochilor sunt contopite în aceeaşi unitate. Şi din nou Ungaretti: „Frumoasele brune, înveşmântate în apă"; se referă la femeile de culoare din regiunea Nilului, dar versul suspendă apropierea, neînsemnată în sine, între cele două imagini (femei. Nil). M.-L. Kaschnitz: „înainte ca dimineaţa să cânte"; aici, contracţia se realizează prin eliminarea cocoşului, cu al cărui strigăt înaintea zorilor se identifică dimineaţa J. Supervielle: „Vântul de aur al aripilor lor"; aici, contracţia în trei termeni nominali redă cu maximă densitate zborul de păsări în briza matinală şi în aurul soarelui de dimineaţă.

Atunci când limbajul se teme că ar putea pierde din lirism, fiind limitat la o comunicare strict obiectivă, univocă, săracă în atmosferă, el va tinde mai curând spre tăcere decât spre exprimare, în capitolul despre Mallarmé ne-am referit la rolul pe care el l-a



atribuit tăcerii în poezie şi în teoria poeziei (v. mai sus, p. 115 şi urm.), în 1943, Max Kommereil scria în Gedanken über Gedichte (Gânduri despre poeme, p. 41): „Nu se poate nega faptul că în mesajul poemului liric, dezvăluindu-ne însufleţitor toată amploarea vorbirii posibile, e prezent înăuntrul exprimatului chiar neexprimatul şi neexprimabilul însuşi, o tăcere în vorbire". Desigur că, aici, „tăcere" e un concept ajutător pentru ceva care abia prin limbaj devine perceptibil şi acut din punct de vedere poetic. Indică gingăşia extremă, straniul

uimitor în combinarea cuvintelor, un ecou sugestiv în sinea cititorului, o linişte închizând în sine viitorul şi o vorbire în pragul amuţirii. Or, în accepţiunea folosită aici, de „tăcere în vorbire", acest concept poate fi aplicat unei părţi însemnate a liricii mai noi. Dar şi mai indispensabilă devine aplicarea lui acelei lirici pe care aici o numim modernă. Fapt pentru care şi afirmaţiile corespunzătoare ale liricilor au devenit mai frecvente. Ca o încununare a ceea ce se cere exprimat, Jimenez caută „cuvântul taciturn". Apropiate de Mallarmé sunt două propoziţii dintr-o conferinţă a lui Ungaretti, ţinută în 1941: „Un cuvânt care face să răsune în ascunsul sufletului tăcerea - nu e oare un cuvânt ce tinde să se umple de mister? E un cuvânt plin de încordată speranţă de a-şi regăsi miracolul purităţii originare". (479, p. 22). Valéry, într-un epilog târziu la poemul La Jeune Parque: „O tăcere e straniul izvor al poemelor". Cu o definiţie lirică a liricii îşi introduce H. Domin volumul de poezie Hier (Aici): „Necuvântul / încordat/ între cuvânt şi cuvânt", iar în poemul ei Linguistik citim; „învaţă să taci în limbaj". A se vedea şi sonetul Collar de G. Diego, care are drept temă emoţională tăcerea, temându-se de trădarea interiorităţii prin cuvânt (v. mai jos, p. 244).

Adeseori, printr-o asemenea aspiraţie către tăcerea potenţial mai bogată, se explică şi preferinţa pentru poemele scurte. Oricum, laconismul şi „vorbirea înfrânată" (Krolow), proprii genului, corespund acestei aspiraţii. Există astfel poeme contemporane de numai două sau trei versuri. Unele din ele au devenit celebre. J. R. Jimenez: „Nu o mai atinge niciodată, / căci astfel ea este roza" (ca şi la Mallarmé, trandafirul înseamnă perfecţiunea poetică, a cărei atingere nu mai e permisă). Ungaretti: „între o floare culeasă şi cea dăruită, / neantul inexprimabil" (distihul, de la începutul volumului L'Allegria, se intitulează Etern). E. Pound, sub titlul într-o stafie de metrou: „Apariţia acestor chipuri în mulţime; / petale pe o creangă udă, neagră" (cp. interpretarea lui W. Iser în 25, p. 368 şi urm.).



E ca şi cum intensitatea lirică a poemului ar erupe abia prin acest laconism şi prin amuţirea care în mod necesar îl precede.

O consideraţie aparte ar merita formularea titlului în lirica modernă. Ca moment lingvistic, mai exact: ca raport (sau şi non-raport) faţă de celelalte părţi ale poemului, şi titlul poate deveni purtător al „noului limbaj", în mod tradiţional, titlul enunţă tema, subiectul, emoţia poemului, şi acesta la rândul său dezvoltă sau împlineşte apoi acest enunţ, după cum şi invers, cele dezvoltate în interiorul poemului converg din nou la recitirea titlului. Desigur că această convergenţă mai există şi în poemul modern. Dar a devenit mai puţin frecventă decât fenomenul opus, modificarea raportului dintre titlu şi poem. Întâlnim şi aici numeroase variante. Astfel, un vers din interiorul poemului e anticipat prin titlu în mod arbitrar, întrucât s-ar fi putut alege tot atât de bine şi alt vers. Dar

întâlnim nu o dată şi titluri legate atât de necesar de poem, încât fără el poemul ar rămâne o enigmă (v. mai sus, într-o staţie de metrou de. Pound). Sau cade de la sine o asemenea necesitate, şi un poem obscur nu este explicitât de titlu: astfel, Nino de Guillen (v. mai sus, p. 152). Ceva asemănător se petrece cu titlul Arbre şi conţinutul, foarte îndepărtat de el, al unui poem de Apollinaire (238, p. 178). Asemenea incongruenţe, în care conţinutul unui poem nu se „potriveşte" cu titlul său, înconjoară textul respectiv cu un nou strat de polisemie. Jimenez are mai multe titluri în formă interogativă; în două cazuri, ele se reduc la un semn de întrebare. La Benn, cele trei strofe începând cu „Wenn ein Gesicht..." („Dacă un chip..."), neurmate de nici un corespondent al acestui „dacă" condiţional şi, de altfel, complet dezarticulate sintactic, au ca titlu tocmai cuvântul omis în interior, şi anume Dann (Atunci); concluzia ce rezultă din premisă precede cele trei strofe, dar tot numai ca fragment lexical - o tehnică de inversare pe care o întâlnim la moderni în multe variante, şi nu numai referitoare la titlu. Caracterul comun al acestor titluri anormale pare să fie slăbirea coerenţei lingvistice şi semantice şi, în sens mai general, tendinţa de a inventa anomalii şi aici.



**<titlu> Funcţia de nedeterminare a determinanţilor**

Amintim aici un fenomen stilistic foarte frecvent în lirica modernă, legat de trăsătura fundamentală a înstrăinării familiarului, îl numim funcţia de nedeterminare a determinanţilor, avînd în vedere următoarele: un poem de Benn, Welle der Nacht (Undă a nopţii) se termină cu versul: „se-ntoarnă albă perla iar în mare". O sensibilitate lingvistică normală va reacţiona prin întrebarea: ce fel de perlă? Versurile anterioare nu vorbiseră despre nici una. Ce i-a precedat apariţia a fost o adiere, o frământare tot mai apropiată a valurilor, purtată uşor de nişte fiinţe şi lucruri, sau mai curând de numele lor magice. Şi perla însăşi face parte dintre aceşti purtători. Dar ea devine purtătoarea unui eveniment care întrece propria sa însemnătate: o sonoritate a limbajului şi mişcarea absolută a rostogolirii înapoi. Articolul hotărât nu exprimă nici o determinare obiectivă a substantivului care ţine de el. Îl introduce doar, transformându-l în semnul sonor al unei mişcări absolute, care la rândul ei întoarce şi încheie mişcările circulare care se apropiau în versurile anterioare. Ceea ce e semnificat de substantiv, perla, nu fusese anunţat de nimic anterior şi comportă, tocmai pentru că articolul hotărât coincide cu acest moment al necunoscutului, un efect nedeterminat şi misterios. „O perlă albă..." ar fi transpus versul în alt climat.
În limbajul curent, articolul hotărât are funcţia de a desemna un lucru cunoscut sau prezentat anterior în acelaşi text. E mijlocul lingvistic care confirmă ceva cunoscut sau un fapt comunicat recent (se poate referi şi la o persoană), el păstrând în acest sens ceva din funcţia de pronume demonstrativ. Dar în poezia

modernă e folosit în aşa fel încât, ca mijloc determinativ, polarizează atenţia, dezorientând-o însă imediat prin faptul complet nou pe care îl introduce, întâlnim procedeul la liricii secolului al XIX-lea, îndeosebi la Rimbaud, el extinzându-se şi asupra altor determinanţi, ca pronume personale, adverbe de loc etc. În secolul al XX-lea, procedeul se răspândeşte mult, devenind un indiciu stilistic principal al liricii actuale. Un poem de J. Supervielle, L'Appel, cuprinde un eveniment feeric: „Doamnele în negru..., oglinda..., vioara de marmură..." în limbaj, toate elementele acţiunii sunt exprimate cu o certitudine lingvistică de parcă ar fi trebuit să fie de mult cunoscute. Dar ele nu reiau nimic cunoscut, procedeu



întîlnit de regulă şi în basmul autentic. Cele mai numeroase exemple ale acestui procedeu se găsesc la Eliot, Saint-John Perse şi Guillen. Când introducerea determinanţilor coincide cu o nedeterminare a exprimatului se produce întotdeauna o tensiune lingvistică anormală, ea devenind mijlocul de a imprima lucrurilor aparent familiare un caracter nefamiliar. Lirica modernă, care preferă prin definiţie conţinuturile incoerente, îşi atinge efectul de surpriză prin introducerea subită a noului, înconjurându-l cu un aer familiar, determinantul intensifică dezorientarea, făcând ca noul izolat, fără provenienţă, să devină şi mai abscons.

**<titlu> Apollon în locul lui Dionysos**

Lirica modernă a devenit o activitate rece, lucidă; la fel şi reflecţia asupra ei. Aprecierea ei constituie acum un proces de expertiză tehnică. Cu toate acestea a rămas vie conştiinţa că lirica e un mister, o zonă limitrofă, cucerită în confruntarea cu aproape inexprimabilul, un miracol şi o putere. Dar puterea ei e studiată ca o explozie, declanşată experimental, a unor forţe parcă nucleare ale cuvântului; iar limbajul ei misterios ca rezultatul surprinzător al unor combinaţii chimice inedite. Poetul devine un aventurier în teritorii lingvistice încă neexplorate. Dar pentru acestea e echipat cu instrumentele de măsură ale conceptelor sale, care-i permit să se controleze pe sine însuşi în orice moment şi îl asigură împotriva unui atac prin surprindere al sentimentului banal. Fascinaţia pe care o poate produce poemul modera e înfrânată cu bărbăţie. Şi peste disonanţele şi obscurităţile ei domneşte Apollon, conştiinţa artistică lucidă. Emoţia inspiratoare, ca unică legitimare a calităţii poetice, şi-a pierdut din prestigiu încă de la începutul secolului al XIX-lea. Desigur, au fost şi ecouri târzii. Opinia publică a rămas mult timp ataşată de ele. Modelul ei admirat a fost un poet german din secolul al XX-lea care are măreţie artistică, dar e asexuat. Poezia i-a fost „impusă" în „furtuni nocturne", i se revărsa în „sentimentul larg deschis", încât „tremura mâna şi trosneau ţesuturile"; apoi relata pe larg despre o

„asemenea stare de abandonare" unor principese, contese, doamne, unor „domni foarte scumpi şi dragi", cu multe „cumva" şi „undeva" şi cu cele mai nobile genitive.

160

Ceea ce a avut urmări fatale, ducând la o confundare ceţoasă a acestui caz particular cu actul poetic în genere.
Aproape toţi liricii europeni de frunte au faţă de inspiraţie o atitudine de neîncredere, ştiind să delimiteze precis iritarea de forţă, emoţia personală de valabilitatea spirituală. „Poezia e o artă profund sceptică. Ea presupune o libertate extraordinară faţă de sentimentele noastre proprii. Milostivi, zeii ne dăruiesc un vers; apoi, însă, e rândul nostru să-l producem pe al doilea, care trebuie să fie demn de fratele său mai vârstnic, supranatural. Pentru aceasta abia ajung toate forţele experienţei şi spiritului laolaltă." Formularea aparţine lui Valéry şi se află în eseul său despre Adonis al lui La Fontaine. „Suspinul şi gemetele elementare" n-au ce căuta în poezie câtă vreme nu au devenit „figuri spirituale", se spune în alt loc (200, II, p. 20). În discursul său despre Göngora, Garcia Lorca l-a elogiat pe poetul francez pentru aceste idei, accentuându-le şi mai mult. După reacţia împotriva liricii retorico-patetice a lui D'Annunzio, şi poeţii italieni au urmat căi asemănătoare, preferind „cuvântul nud" (Ungaretti), îndelung meditat, vorbirii emoţionate, în fond, sunt concepţii vechi. Faptul că ele apar atât de frecvent tocmai în ţările romanice se explică prin înrădăcinarea lor în latinitate, însă insistenţa cu care se manifestă de la Baudelaire şi până în prezent denotă că în lirica modernă .se continuă încă procesul de deromantizare.
De altfel, asemenea concepţii se fac auzite şi în alte ţări. Preludiile lor le-am întâlnit la Novalis, T. S. Eliot vorbeşte despre depersonalizarea subiectului poetic, prin care activitatea acestuia se aseamănă cu ştiinţa, relevând „intensitatea procesului artistic" şi cerând ca introspecţia să nu se oprească la inimă, ci să pătrundă „mai adânc", anume „în scoarţa cerebrală şi în sistemul nervos", în Germania, Benn a refăcut această cale prin formulări tăioase care limpezesc atmosfera Conferinţa sa Probleme der Lyrik (Probleme ale liricii, 1951 ), a devenit o ars poetica a anilor cincizeci. Benn a reabilitat conceptul artisticului, definind astfel voinţa stilului şi a formelor care-şi are propriul ei adevăr, superior adevărurilor din conţinuturi. „Căci numai în sfera genetică a formelor, omul devine recognoscibil" - e o propoziţie foarte latină. Inspiraţia seduce, nu conduce. Ea „expectorează câteva versuri", dar apoi intervine omul cu forţa sa creatoare, „luând aceste versuri imediat în mână, punân-du-le sub microscop, cercetându-le, colorându-le, căutând locurile patologice..."

161

Şi liricilor contemporani le place să vorbească despre „laboratorul" lor, despre

„operare", „algebră", despre „calculul" versului, în cartea sa despre Degas, Valéry descrie pictorul modern: nimic din plăcuta dezordine a atelierului de odinioară, ci un ..laborator de pictură", înăuntrul lui un ins înveşmântat în alb sever, cu mănuşi de cauciuc, care lucrează după un orar precis şi e înconjurat de instrumente speciale. Valéry a avut ironia să pretexteze această imagine drept anticipare a viitorului. De fapt, ea fusese de mult realizată. Citind cartea lui Haftmann despre Pictura în secolul al XX-lea, avem impresia că această pictură seamănă cu un imens laborator, ocupat de persoane cu o ţinută foarte intelectuală şi care descoperă „formule", „definesc" spaţiul, experimentează „structuri sonore". Situaţia liricii nu diferă. Tipul ei dominant este „liricul gânditor" (E. Langgässer), pentru care portocalele şi lămâile devin „algebra fructelor coapte" (Krolow) şi care, reluând o formulă a lui Benn, poate spune despre sine: „Sunt prismatician, lucrez cu sticla". E semnificativă preferinţa lui Valéry pentru cuvântul „fabrication" prin care parafrazează poezia, făcând aluzie la semnificaţia originară a cuvântului în elină; el se referă mai puţin la operă decât la actul producerii, prin care spiritul se potenţează şi se perfecţionează pe sine.

Trebuie să ne ferim de a confunda această atitudine a liricilor moderni cu un surogat rece, menit să suplinească o lacună a forţelor creatoare. Dimpotrivă, putem observa că reţinerile intelectuale duc la triumful liric al limbajului tocmai acolo unde acesta trebuie să domine un material complicat, evanescent oniric. E semnificativ faptul că sensibilitatea extremă a sufletului modern s-a încredinţat raţiunii artistice lucide, apolinice. Aceasta face posibil ca înainte de a se putea exprima, aspiraţia ei la o poezie polivalentă, magică, să-şi dovedească necesitatea printr-o lungă verificare.

Celor dezvoltate mai sus le corespunde rolul pe care conştiinţa formei îl joacă în lirica modernă. La poeţii de tip mallarméan, ea se traduce în practică prin precizie metrică; şi teoria adjuvantă urmează liniile deschise de Mallarmé, fără a prelua totuşi motivarea sa ontologică. Cel mai bogat în exemple de severitate a formelor, în teorie, ca şi în practică, e Valéry. In formulările sale culminează cultura romanică a formei. El şi-a dat seama de corespondenţele secrete dintre luciditatea sceptică şi severitatea formelor: „îndoiala conduce către formă", îndoiala descoperă, cât



de problematice sunt revelaţiile primare ale conţinutului; iar poezia abordează formele metrice ca pe un sistem de reguli care trebuie observat cu stricteţe, ca la jocuri, superior spontaneităţii brute şi haosului revelaţiilor primare. De altfel, în lirica modernă, exactitatea metrică îşi are specificul ei în contrastul pe care îl formează cu conţinutul crepuscular - analog celeilalte tensiuni de contrast, între sintaxa simplă şi mesajul complex.

Dar şi liricii mai puţin preocupaţi de severitatea formelor, sau la care aceasta

lipseşte - ei reprezintă majoritatea - au o atitudine reflexivă faţă de mijloacele lor formale. Claudel şi-a meditat cu exactitate acordarea versului liber la perioadele respiratorii. Aragon îşi analizează meticulos inovaţiile sistemului său de rime. sunt fapte care confirmă procedarea conştientă a poeziei moderne. Desigur că aceasta diferă de cunoştinţele tradiţionale de tehnică poetică, prin care în trecut poetul îşi definea limbajul specific, variind datele existente. Ajuns până la epuizarea tuturor posibilităţilor formale, până la dezarticularea completă a versului, Garcia Lorca a mărturisit într-o conversaţie: „Dacă e adevărat că sunt poet din mila Domnului - sau din mila Diavolului -, atunci sunt poet şi prin tehnică şi efort, şi prin faptul că îmi dau absolut seama de ceea ce este un poem". T. S. Eliot consideră activitatea artistică o muncă de precizie, cu aceleaşi exigenţe ca şi construirea unei maşini sau strunjirea unui picior pentru o masă. E drept că formele sale metrice sunt libere, dar munca de precizie e relevată de tratarea rafinată a versurilor recurente şi de secţionarea marilor sale poeme după modelul unor compoziţii muzicale. La liricii de valoare, libertăţile formale nu înseamnă anarhie, ci o pluralitate de caracteristici semantice riguros deliberată.
În sfârşit, mai amintim de o paralelă în muzica contemporană, revenind astfel încă o dată la ampla unitate structurală a tuturor artelor moderne. Din Poétique musicale a lui Stravinsky (un corespondent la Introduction à la poétique a lui Valéry) se desprind următoarele idei directoare: orice travaliu artistic trebuie să aibă loc în „lumina fără umbră" a poeticii, adică a conştiinţei tehnice; artistul e tipul suprem al lui homo faber, divinitatea sa e Apollon, nu Dionysos; inspiraţia e o problemă de rang secundar; primordială e descoperirea operatorie care înlocuieşte improvizaţia prin construcţie, libertatea haotică prin „regatul limitării artistice", singurul în care melodia îşi regăseşte surâsul; poetica fiind în ultimă analiză o „ontologie".



**<titlu> Dublu raport faţă de modernitate şi faţă de tradiţia literară**

Începînd cu Baudelaire, lirica s-a orientat spre modernitatea tehnico-civilizatorie. A rămas specificul acestei noi orientări că poate decurge atît în sens pozitiv, cât şi negativ. Apollinaire amalgamează lumea extrem de reală a maşinii cu imaginile onirice ale absurdului. Maşina devine magică. Uneori i se atribuie o consacrare religioasă: dar încercarea duce la disonanţă, în Zone, amplul poem introductiv la volumul Alcools (1913) de Apollinaire, hangarele de avioane şi bisericile sunt reduse la acelaşi nivel, iar Hristos e „primul aviator" care bate recordul de altitudine. O variantă la acest poem e Le combat avec l'ange de J. Prévert (în Paroles, 1949; vezi mai jos, p. 226): lupta cu îngerul e o întâlnire de box pe ring, la lumină de magneziu, şi omul învins cade în rumeguş. Se pare că tehnica şi conţinutul de viaţă al maselor din marile oraşe ademenesc şi chinuie în egală măsură, că sunt stimulative noi, comportând însă şi experienţe noi ale

dezolării. Căci lirica reacţionează faţă de ele în acest dublu mod. E un fenomen greu descifrabil. Lirica e străbătută de suferinţa privării de libertate într-o epocă dominată de planificări, ceasornice, obsesii colective şi care prin „a doua revoluţie industrială" l-a redus pe om la un minimum. Propriile sale aparate, produse ale puterii sale, îl detronează. Teoria exploziei cosmice şi calculul cu miliarde de ani-lumină îl reduc la un accident neînsemnat sunt lucruri descrise adeseori. Pare să existe însă o legătură între experienţele de acest fel şi anumite caracteristici ale poeziei moderne. Evadarea în ireal, fantezia care intervine departe de normal, misteriozitatea deliberată, claustrarea limbajului: toate acestea pot fi concepute eventual ca o încercare a sufletului modern de a-şi păstra, în mijlocul unei epoci tehnicizate, imperializate, comercializate, libertatea, şi de a-i păstra lumii miraculosul, care e cu totul altceva decât „miracolele ştiinţei".
Dar această lirică poartă şi ea amprenta epocii, căreia îi opune extrema ei libertate. Răceala meşteşugului, înclinaţia către experiment, duritatea inimii: prin aceste caracteristici şi altele se manifestă nemijlocit „spiritul timpului". Ea experimentează „poemul sintetic", în care arhetipurile lirice - stele, mări, vânturi - se amestecă cu alcătuiri ale tehnicii şi cu termeni de specialitate.



„Privesc la o pată groasă de ulei de maşină şi mă gândesc îndelung, îndelung la sângele mamei mele", sună nişte versuri de Jouve. Pentru italianul Cardarelli, ora dinaintea morţii se identifică cu aşteptarea sub ceasul gării, ale cărui minute le numărăm, în poezia lui Eliot şi a lui Saint-John Perse, asemenea ingrediente reci se sublimează în cântec, fără ca disonanţa lor să dispară. Dar mai trebuie observat şi altceva. Ca şi poezia lui Rimbaud şi a lui Mallarmé, lirica actuală a mers adeseori până la punctul în care se anihilează pe sine. E poate exemplul celei mai copleşitoare forţe a modernităţii, analogă faptului că omul se pregăteşte să arunce în aer globul pământesc.
O duplicitate asemănătoare se constată şi în atitudinea faţă de tradiţia literară, faţă de istorie ca atare. Regula o constituie ruptura deliberată cu tradiţia Datorită ştiinţelor istorice, accesibilităţii comode a tuturor literaturilor, instituţiilor muzeale, metodelor perfecţionate de reproducere şi interpretare, presiunea excesivă a patrimoniului istoric, resimţită încă din secolul al XIX-lea, a devenit atât de apăsătoare, încât a crescut şi presiunea contrarie, resentimentul împotriva a tot ce e trecut, pregătită la rândul ei de mult prin descompunerea mentalităţii umaniste. Resentimentul poate îmbrăca toate formele, de la oboseală până la imprecaţie. „Orice scriitor demn de acest nume trebuie să scrie împotriva a tot ce s-a scris până acum" (Fr. Ponge). Chiar şi pentru spirite mai ponderate, amintirea literaturii mai vechi s-a convertit la exigenţa de a scrie cu orice preţ altfel decât autorii din trecut în felul său distins şi ironic, Valéry scrie: „Lectura mi-e o povară. Mă felicit uneori că sunt atât de sărac şi de inapt pentru bogăţiile

îngrămădite de ştiinţă. sunt sărac, dar sunt rege peste maimuţele şi papagalii mei interiori" (200,1, p. 961 ).
În măsura în care lirica modernă procedează simbolic, se repetă un fapt ce poate fi observat de la Mallarmé încoace, anume că simbolurile sunt fixate în mod autarhic, ele neprovenind dintr-un patrimoniu unanim cunoscut. Par să facă excepţie Valéry şi Guillen. Dar simbolurile lor nu coboară mai departe de Mallarmé - dovedind astfel un tip stilistic modern prin sine, nu o voinţă de a valorifica prin extensie tradiţia. Dacă Saint-John Perse transformă lucruri ca var, nisip, stânci, scrum în semne simbolice, la înţelegerea lor nu mai ajută nici o pregătire literară, mai ales că nici nu se urmăreşte un sens precis al semnificatului. E suficient ca ele să sugereze posibilităţi de sens fugitive.


Semnificaţiile simbolurilor alternează de la autor la autor, urmând ca ele să fie descifrate la fiecare în parte, cu rezultatul frecvent că se dovedesc insondabile ca atare, în ce măsură s-a extins acest limbaj autarhic al simbolurilor şi asupra muzicii, putem vedea din prefaţa lui Hindemith la ciclul „Marienleben" (Viaţa Fecioarei, 1948).
E drept că acestei rupturi făţişe cu tradiţia i se opune o receptivitate deschisă către toate literaturile şi religiile, dar şi voinţa de a se scufunda în zonele adânci ale psihicului uman, unde se întâlnesc Europa şi Asia, imaginile străvechi ale magiei şi mitului. Ceea ce s-a putut constata încă de la Rimbaud, cu mult înainte ca C. G. Jung să-şi elaboreze influenta psihologie a inconştientului colectiv şi a arhetipurilor. Lirica modernă e bogată în versuri care fac să vibreze un patrimoniu universal de origine poetică, mitică, arhaică. Apar moşteniri străvechi ale folclorului. sunt reluate subiecte şi legende ale Evului Mediu, din ele putând lua naştere o operă atât de fermecătoare ca acea imaginară continuare la Fioretti ale Sfîntului Francise din Assisi de către Claire şi Yvan Goli (Nouvelles petites fleurs... 1943). Poemele lui Saint-John Perse abundă în aluzii la pictura mai veche, la miturile antice, la lăcaşurile de cult exotice. Ezra Pound împleteşte în textele sale fragmente de poezie provensală, italiană veche, greacă, chineză. The Waste Land de Eliot preia dintr-o operă erudită simboluri ale legendei Graalului, recurgând de asemenea şi la unele motive din Upanisade şi din Biblie, la frânturi de citate sau citate deghizate, transpuse în alt mediu, din R. Wagner, Baudelaire, Shakespeare, Ovidiu. Dante, Sf. Augustin. Autorul are grijă ca într-un auto-comentariu - în care cu greu se poate stabili partea de seriozitate şi de ironie - să dea lămuririle necesare. Procedeul a făcut şcoală, de pildă la italianul Montale şi la spaniolul Diego.
Dar asemenea fenomene nu mai izvorăsc dintr-o legătură autentică cu tradiţia, care ar presupune împlântarea într-o epocă istorică închegată şi unitară. Asemenea preluări, aluzii şi citate sunt reziduuri spectrale, adunate de-a valma, ale unui trecut destrămat Poate că prin ele se urmăreşte o sinteză. Efectul e însă de montaj şi de haos. Ele ţin, ca şi receptarea nelimitată de lumi obiective reduse

la acelaşi nivel, de acelaşi stil al arbitrarului, al incoerenţei, al îmbinării a tot şi a toate. După cum putem observa mai ales la Ezra Pound, ele servesc ca mijloace pentru a transforma subiectul poetic într-un fel de subiect colectiv care joacă într-o uimitoare alternare a măştilor. Sau ele provin, ca la Saint-John Perse sau



Benn, din intenţia de a produce prin cuvinte cât mai insolite o magie de sunete şi imagini, emanând o fascinaţie lirică incontestabil înaltă. Asemenea texte procedează prin încrucişarea reminiscenţelor istorice şi a semnelor lingvistice cu altele, străine de ordinea lor temporală, sau prin juxtapunerea lor brutală cu termeni specifici lumii moderne. „Năvălesc ciclurile: sfincşi străvechi, viori şi din Babilon un portal, un jazz de pe Rio Grande, un swing şi-o rugăciune..." (Benn). Asemenea versuri sunt un drept al liricii, care se poate aventura oriunde, atâta vreme cât rămâne cântare. Dar prin suprimarea limitelor şi prin amalgamare, istoria se atrofiază. În lirica modernă, spaţiul istoric devine la fel de apatrid ca şi cel concret. Această constatare trebuie sa contribuie la caracterizarea ei; nu e o condamnare.

**<titlu> Dezumanizare**

În 1925 a apărut eseul lui Ortega y Gasset despre dezumanizarea artei 1 (*La deshumanizacion del arte*). De atunci, titlul său a devenit o formulă curentă. Eseul oferă un exemplu pentru felul în care un observator al artei şi poeziei moderne trebuie să folosească un concept negativ, aplicându-l nu în scopul condamnării, ci în scop descriptiv. Pe fundalul argumentărilor lui Ortega apar, deşi nemărturisite, anumite preluări din estetica lui Kant şi a lui Schiller, îndeosebi doctrina frumosului fără scop. Centrul de greutate al eseului stă în ideea că senzaţia umană pe care o provoacă opera de artă îndepărtează de la calitatea estetică a acesteia, în prealabil, Ortega raportează această idee la orice epocă a artei, pronunţându-se pentru superioritatea oricărui stil care transformă şi devitalizează obiectele. „A stiliza înseamnă: a deforma realul. Stilizarea implică dezumanizarea" Reîntâlnim astfel şi aici conceptul de deformare. Deşi formula se referă la un principiu estetic general (avînd astfel, în anumite limite, dreptate), prin includerea conceptelor de deformare şi dezumanizare e o formulă specific modernă.

<nota 1>
Bineînţeles că a dezumaniza nu înseamnă a „inumaniza". Dacă Ortega ar fi avut în vedere acest sens, critica pe care i-a adresat-o Guillen în autoprezentarea sa ar fi desigur îndreptăţită (395, p. 245).
</nota 1>

O asemenea definire a stilului pornind de la caracteristicile negative, a devenit posibilă abia în urma faptelor survenite de la mijlocul secolului al XIX-lea. Pe nesimţite, afirmaţiile lui Ortega s-au extins şi asupra artei moderne. Trăsăturile ei esenţiale le vede în devalorizarea formaţiilor organice, în concepţia după care semnificaţia operei de artă se reduce la cea inerentă forţelor sale stilistice deformatoare, şi mai departe în autoironia ca reacţie la patetismul artei mai vechi. Dar trăsătura cea mai importantă e acea dezumanizare. La ea se ajunge prin eliminarea registrelor naturale ale sentimentului, prin inversarea ordinii valabile în trecut, care stabilea treptele ierarhice între lucru şi om - ordine pe a cărei ultimă treaptă e aşezat acum omul -, şi prin prezentarea omului într-o viziune care păstrează cât mai puţin din aparenţele sale umane. „Plăcerea estetică a artistului modern decurge tocmai din acest triumf asupra umanismului." Coincidenţa eseului cu programele şi practicile poetice de după Baudelaire e izbitoare.

Sub formula de dezumanizare pot fi descrise numeroase particularităţi ale liricii actuale. Subiectul acesteia e o acordare anonimă, fără atribute, în care elementele puternice şi deschise ale sensibilităţii au fost înlocuite de o vibrare ascunsă şi care, atunci când ameninţă să slăbească, e întărită şi înstrăinată prin adaosuri parcă astringente. Distanţa faţă de un subiect mai uman poate fi bine urmărită în evoluţia lui Juan Ramon Jimenez, înaintea primului război mondial, el scrie o poezie a melancoliei, cu notă foarte personală, în care se împletesc visul, lacrimile şi grădinile alese. Începând cu anii douăzeci devine mai dur. Într-un poem numeşte sufletul o „coloană de argint". Metafora e frumoasă. Dar ea vădeşte - ca întregul poem, de altfel - un suflet din care a dispărut acea melancolie comodă şi care a devenit o încordare între „sus" şi „jos" ce nu poate fi determinată mai îndeaproape. Lirica lui Ungaretti, mai ales după Sentimento del tempo (1935), vorbeşte într-un registru străin de bucurie şi durere, vibrând într-o contemplare neutri. Astfel, într-un poem avînd ca temă aurora (v. mai jos, p. 256), el evită orice jubilare care însoţea de obicei această temă. Mişcările din poem sunt numai ale limbajului şi ale succesiunilor ireale de imagini, nu prezintă valenţe „sufleteşti". Suspiciunea că poeziei i s-ar putea pretinde o simţire familiară a făcut să-i devină suspect chiar şi numele. De aici, titluri ca Apoemes de H. Pichette (1947), ca La haine de la poésie de G. Bataille (1947) şi Proêmes (aproximativ: „Precuvîntări") de



FT. Ponge (1948). însuşi aristocraticul Valéry observă că travaliul artistic, asemănător celui ştiinţific, ar avea „ceva inuman". Formula sa, după care poemul este o „serbare a intelectului", şi-o completează în sensul că poemul conţine imaginea a „ceea ce nu suntem de obicei", „contingenţele" umane fiind

reduse în el la tăcere. Să amintim pentru comparaţie insistenţa cu care ele vorbiseră în lirica lui Verlaine.
Un exemplu de lirică fără om, fără eu, e El Grito de Garcia Lorca (în Cante jondo, 1921; v. mai jos, p. 230), un poem în numai câteva versuri. „Elipsa unui ţipăt umblă din munte în munte..." Primar nu e spaţiul, nici chiar strigătul, ci elipsa, o figură geometrică. Aceasta e subiectul iniţial al evenimentului, din ea formându-se abia prin reificare secundară spaţiul, munţii, măslinii, noaptea. Elipsa devine, pe jumătate obiectiv, pe jumătate metaforic, un curcubeu negru, apoi un arcuş de violă, făcând să vibreze corzile vântului lungi. De la cine a pornit ţipătul, nu aflăm. Numai el există. O expresie umană e detaşată de om - şi oare, în definitiv, e chiar de provenienţă umană? La sfârşit, într-adevăr, e vorba despre oameni care poate au auzit strigătul: „Oamenii din peşteri afară-şi scot lămpaşele". Ceea ce, însă, nu mai umanizează textul. Mai mult, aceste cuvinte sunt puse între paranteze. Poemul priveşte, parcă din mare depărtare şi dezorientat, înapoi spre oamenii dezorientaţi. El Grito e anonimitatea devenită limbaj, evenimentul său e linia sonoră care azi, mâine, ieri atinge munţii, măslinii, vântul, dar care nu e de provenienţă umană. Garcia Lorca e un maestru în marele domeniu al poeziei moderne, în domeniul anonimului.
Un poem anecdotic al lui Krolow. Der Augenblick des Fensters (Clipa ferestrei, v. mai jos, p. 272), are drept subiect iniţial un „cineva". Acesta nu e desemnat mai precis, nici atunci când, după ce şi-a executat actul („aruncă lumină de la fereastră") şi după urmările blând-duioase ale acestui act, e numit din nou. Nici nu se ştie dacă acel „cineva" din primul vers e identic cu cel din versul penultim. Amândoi - presupunând că sunt doi - au ceva comun: anonimitatea. Deşi în interiorul poemului se pronunţă cuvinte familiare, această anonimitate nu e dezvăluită. E mai puternică decât orice altceva, mai puternică chiar decât întrebarea ce ar căuta să lămurească dualitatea sau unicitatea acelui „cineva". Anonimitatea însă nelinişteşte, înălţând evenimente mici, aparent familiare, din interiorul poemului într-o atmosferă spectrală, într-o dezumanizare estompată ca prin vis.



Desigur că apar şi teme mai curente, mai umane, cum ar fi tema doliului iubirii. Maniera în care e modernizată se poate vedea într-un poem de R. Alberti, *Miss X, enterrada en el viento del oeste* (Miss X, înmormântată în vântul de apus, 1926). Nu vorbitorul plânge, ci „frizerii plâng fără părul tău". Un bar e în doliu, pentru că Miss X nu mai există, „cerul nu-ţi mai emite radiograma". Evocări rapide de nave, hidroavioane, de bănci închise, cazinouri, consulate. Spre sfârşit, limbajul se sufocă: „Soarele electrocutat Luna carbonizată". Nimic despre o durere personală. Durerea e numai în lucruri, însele se amestecă elemente groteşti, banale, civilizatorii, cosmice, în contact cu ele, durerea împietreşte, devine un fapt nesentimental, în Manifestul futurist al lui Marinetti (1909) se

spunea provocator: „Pentru noi, suferinţa unui om nu e mai interesantă decât suferinţa unui bec lovit de scurtcircuit".
Sunt lirici care protestează împotriva doliului. Nu înseamnă însă că ei au redobândit bucuria umană a poeziei mai vechi. „Nu-ţi deschide aşternutul doliului", citim la Saint-John Perse. Dar textele sale evoluează în zone interioare marginale pe care sensibilitatea cititorului abia dacă le complineşte, mai ales că lumii exterioare îi sunt sustrase categoriile locului şi timpului, care ar permite o orientare. Chemarea sa la bucuria vieţii e excesivă şi violentă. Poezia sa îl poartă pe cititor în peisaje sufleteşti străine, la care nu poate reacţiona cu „bucurie"; ele sunt magnifice artificiozităţi. Să-l citǎm din nou pe Alberti. În culegerea sa de poeme *A la pintura* (1948) e un imn către alb, luat drept culoare simbolică a veseliei. Imagini confuze sunt raportate voit la acest alb. Dar albul elogiat are un caracter sintetic, e clamare insistentă a limbajului, produs al unei fantezii îmbătate de lumină, dar deformatoare. Poezia lui Guillen a fost apreciată pentru absenţa tragicului şi a amărăciunii. „Suferinţa e un scandal", spune el însuşi (387, p. 72). Ceea ce nu înseamnă că e mai puţin dezumanizată. Ea transformă lucrurile şi oamenii în categorii abstracte. Impersonală, scrutează figurile pure ale spaţiului şi ale luminii. Fericirea ei intelectuală nu acoperă o disonanţă mai profundă. N-ar avea sens să supunem lirica modernă unui interogatoriu, doar ca să aflăm unde exprimă ea tristeţea şi unde bucuria. Astfel de conţinuturi, care fără îndoială sunt prezente adeseori, oscilează spre înalt sau înapoi către o zonă în care sufletul e mai larg, mai rece, dar şi mai curajos decât omul sensibil.



De variantele multiple ale dezumanizării ţine şi o lirică ale cărei conţinuturi se rezumă strict la obiecte. O caracterizează nu numai alegerea lucrurilor celor mai neînsemnate, dar şi renunţarea la orice calificare. O asemenea lirică apare drept continuarea a ceea ce în roman realizase cîndva Flaubert. Aici trebuie menţionat francezul Francis Ponge. S-a spus despre el că lasă să se întrevadă ce poate fi poezia după ce nu mai crezi în ea (Picon). Obiectele poeziei sale liberă de formă se numesc pâine, uşă, scoică, piatră, luminare, ţigări. Ele sunt receptate într-o asemenea concreteţe încât s-a vorbit de o „fenomenologie lirică" (Sartre). Eul care le receptează e fictiv, un simplu purtător de limbaj. Procedeul însă numai realist nu este. El nu deformează lucrurile propriu-zis, ci le face atât de rigide sau dă celor rigide prin natura lor o viaţă atât de stranie, încât se naşte o irealitate spectrală. Dar e eliminat omul.
Chiar această poezie aparent obiectivă atrage însă atenţia asupra faptului că omul, în întreaga lirică modernă, e prezent în alt mod, anume ca limbaj şi fantezie creativă. Dezumanizarea conţinuturilor şi a reacţiilor psihice are loc datorită plenipotenţei pe care şi-o acordă spiritul în actul poetic. Şi în poezie, omul a devenit propriul său dictator, îşi distruge propria sa naturaleţe, se exilează din lume, o exilează şi pe ea, pentru a-şi satisface propria libertate. E

paradoxul ciudat al dezumanizării.

**<titlu> Izolare şi spaimă**

Într-un text rămas postum, Musil a definit poetul drept „omul cel mai conştient de singurătatea fără scăpare a eului în lume şi printre oameni". Ideea apare încă în romantism; i-a supravieţuit, însă, rămânând o idee modernă, ca şi aceea a „poeţilor damnaţi". Forma grimasantă şi-a căpătat-o în proza narativă *Le poète assassiné* (1916) de Apollinaire; acţiunea alegoric-absurdă se revarsă în crima pe care toate ţările o comit împotriva tuturor poeţilor; un sculptor ridică eroului asasinat „o statuie din nimic". Despre poemele târzii ale lui Trakl s-a spus cu justeţe că aici individul nu mai e în raport decât cu sine însuşi.

171

Saint-John Perse îşi intitulează un amplu poem Exil (1942). unde numeşte limbajul care strigă în necunoscut „limbajul pur al exilului". Se ştie oarecum că trăim într-o „vreme a neliniştii". Englezul W. H. Auden şi-a intitulat astfel un poem (The Age of Anxiety, 1946). Multe dintre proclamaţiile „angoasei", care se fac auzite din toate părţile, nu sunt altceva decât vorbărie la modă. „Angoasa" e componenta obligatorie a unei poezii „contemporane" de factură adolescentină, aşa cum în trecut au fost „luna" şi „dorul". Dar textele cele mai bune, şi cele mai bărbăteşti, confirmă autenticitatea acestei experienţe fundamentale.
Goethe a scris un poem Meeresstille (Liniştea mării). Acesta vorbeşte despre vraja paralizantă a teribilului, a întinderii imense, nemişcate. E urmat însă de o replică: Glückliche Fahrt (Călătorie fericită): teribilul trece, „legătura spaimei" se desface, navigatorul prinde curaj, şi iată că în depărtare se iveşte ţărmul salvator. O asemenea poezie admitea teribilul şi teama numai ca trecere spre lumină şi speranţă. Cu greu vom găsi în lirica modernă un text care, începând în spaimă, să se desfacă de ea. O anumită asemănare în motive cu primul text goethean o prezintă un scurt poem de Juan Ramon Jimenez, Mares; o călătorie într-o barcă, barca se izbeşte de ceva, — dar nu urmează nimic, numai linişte şi valuri şi un „nou" pentru care, însă, nu se oferă nici un cuvânt. Desfăşurarea poemului e inversă decât la Goethe, de la speranţă la paralizie. Poemului *El Grito,* amintit mai sus, Garcia Lorca i-a alăturat El Silencio (v. mai jos, p. 232). Dar el nu rezolvă atmosfera sinistră a acelui strigăt fără om ci produce una nouă, de astă dată a tăcerii, prin care „alunecă văi şi ecouri, şi care apasă frunţile spre pământ". Adeseori el transformă tăcerea în prezenţa încremenită a spaimei. Astfel în Elegia del silencio, unde tăcerea e numită: „Spectru al armoniei, fum de jale", pentru că aduce cu sine „suferinţă străveche şi ecoul strigătelor stinse în veci". Alteori, Lorca ajunge să exprime un fel de spaimă la superlativ. Printre poemele foarte târzii se numără şi un Panorama ciego de Nueva York, în ritmuri

libere şi cu conţinuturi care nu au decât o slabă legătură cu titlul. Unde e marea, absoluta durere? Nu în giganticele oraşe cu sângele şi cu mizeria lor, nici pe „pământul cu uşile mereu aceleaşi, ducând la roşcata fructelor"; nici în voce nu e durere, ci există numai dinţi, „dar dinţi ce trebuie să tacă însinguraţi în gazonul negru". E o spaimă înspăimântată de gândul că nu-şi va primi hrana ei de durere după care flămânzeşte.

172

Altfel vorbeşte spaima dintr-un poem de Éluard. Le mal (în La vie immédiate, 1932). Poemul nu o numeşte. Dar un efect hipnotic emană din text, din al său „il y eut", repetat de mai multe ori (tehnica e cunoscută de la Rimbaud), din singura propoziţie, monotonă ca o litanie, din care el se alcătuieşte, din expresiile înseşi. „Era uşa ca un ferăstrău..., pustiul fără ţel, erau geamurile sparte, sfâşiind dramatica pulpă a vântului..., erau marginile de mlaştini..., într-o cameră părăsită, într-o cameră naufragiată, într-o cameră goală". Lucrurile incoerente, atinse în treacăt, nu vor să fie privite de dragul lor. Sunt semne ale negării, refuzului, zdrobirii şi tăierii, şi ca atare - deşi limbajul evită s-o denumească - ale spaimei care percepe aceste fenomene, sau care mai curând le produce.
În limbajul curent se poate spune despre o cameră sărăcăcioasă că are poezie. Jacob Burckhardt a calificat „minunatul spectacol al istoriei" drept „poezie", în ambele cazuri, „poezie" înseamnă că sufletul se poate integra (că poate „sălăşlui") în ceea ce apare simţurilor, fie că aparenţa e mizeră, fie că e miraculoasă. Aceasta presupune un contact între om şi lume. în epoca modernă, poezia e configurată altfel. Ea înstrăinează în mod deliberat familiarul, împingând cele apropiate în depărtare. Pare să se afle sub o constrângere care alterează contactul dintre om şi lume, dar şi contactul oamenilor între ei. În romanele târzii ale lui Flaubert, alterarea contactului a devenit legea stilului interior şi exterior; comportamentul lucrurilor e în contradicţie cu omul; când omul suferă, ele strălucesc şi înfloresc - când un îndrăgostit călătoreşte spre iubita lui, îl petrec case neconsolate de periferie; o situaţie primordială a acestor romane e că oamenii nu, se mai întâlnesc, nici în spaţiu, nici sufleteşte, neajungând nici unul la ţelul propus; din punct de vedere stilistic, propoziţiile paratactice, sărace în conjuncţii, oglindesc descompunerea acţiunii într-un agregat ale cărui procese izolate sunt ca şi lipsite de legătură cauzală între ele. Romanul a mers şi mai departe în alterarea contactului; să ne gândim la Camus, la Hemingway, la Butor etc. în anii douăzeci, Bert Brecht a făcut din „înstrăinare" formula-cheie a teoriei sale despre poezie, propunând ca ea să fie produsă prin eliminarea tuturor motivărilor orientative ale unui eveniment. Cu puţin înaintea morţii, Apollinaire a vorbit despre „domeniile stranii" spre care se îndreaptă poezia într-un poem de Max Jacob, Jardin mystérieux (1928), totul e aşteptare şi ascultare înfrigurată; dar ceea ce percepe ascultarea - sunete întrerupte ale unei confuze lumi

exterioare - nu satisface aşteptarea; trece parcă dincolo de poem, în veşnica aşteptare a ceva care nu vine niciodată.
Musil îşi continuă propoziţia citată mai sus despre poet cu ideea (avînd de asemenea o neintenţionată poantă modernă): „Până şi în prietenie şi în dragoste, poetul simte suflul de antipatie care ţine fiecare fiinţă departe de celelalte". Apropierea umană văzută ca depărtare efectivă este o temă frecventă în lirica actuală. Canto de Ungaretti se sfârşeşte în durerea nesentimentală că iubita e „îndepărtată ca-ntr-o oglindă" şi că dragostea descoperă „nesfârşitul mormânt" al singurătăţii interioare (v. mai jos, p. 256). Garcia Lorca: „Cît sunt de departe când sunt la tine, şi cât de aproape când eşti plecată!" într-un poem de dragoste de Krolow (1955) apar versurile: „...Oare mă vei auzi înapoia feţei de iarbă, amare, a lunii care se descompune?... Şi noaptea se destramă ca soda, neagră şi albastră", în imaginile dure, în descompunere şi destrămare apare ca un semn premonitor eşuarea acelei apropieri intim încercate, dar şi salvarea prin limbajul creativ - singura salvare.
Însăşi absenţa firească a morţilor devine depărtare absolută. Sunt celebre poemele lui Garcia Lorca dedicate toreadorului mort în arenă Sanchez Mejías (1935). Ultimul dintre ele se numeşte *Alma ausente* (Suflet absent; v. mai jos, p. 236). Despre cel mort aproape că nu se vorbeşte, se spune doar că nu-l mai cunoaşte nimeni, nici taurul, nici caii şi furnicile casei sale, „nici pruncul nici amurgul", nici piatra sub care zace. E atât de departe, încât nici amintirea nu-l mai ajunge. „Însă eu te cânt", - dar nici aceasta nu reuşeşte: şi cântăreţul e copleşit de singurătate în faţa mortului care nu poate fi ajuns; el nu mai poate cânta decât despre suflarea îndurerată care adie printre măslini.
În 1929, R. Alberti şi-a publicat culegerea de poeme *Sobre los ángeles* (Despre îngeri). Ca şi odinioară la Rimbaud, nici aici îngerii nu au vreo semnificaţie creştină. Sunt simboluri reziduale ale unei transcendenţe oarecare, fiinţe imaginare ale unui însingurat şi „muţi ca rîurile şi mările", între ei şi om are loc un proces dramatic care se poate sfârşi cu încetarea oricărui contact. Omul ştie că îngerul există, şi totuşi nu-l vede. Nici lumina nu-l vede, „nici vântul şi geamurile". Dar nici îngerul nu-l vede pe om, nu cunoaşte oraşele prin care trece, e fără ochi, fără umbră, îşi împleteşte în plete tăcerea, e „o groapă umedă, părăsită, un puţ secat"; în mijlocul nostru, îngerul e mort, a pierdut oraşul, şi



oraşul l-a pierdut Fondul simbolic al poemelor (au fost calificate inutil drept suprarealiste) e fără echivoc, oricât ar fi de dificila interpretarea versurilor luate în parte. Cândva, îngerii au fost pentru om aducători de lumină şi har, şi chiar atunci când aduceau teroarea ca răzbunători ai lui Dumnezeu erau trimişi către

om. Aici însă, ei nu-l mai cunosc pe om, s-au săturat de el într-atâta încât omul nu-şi mai poate face despre ei decât imagini ale untului şi cadavericului.
Kafka a scris o parabolă, Das nächste Dorf (Satul cel mai apropiat), în care un moşneag spune: „Aproape că nu înţeleg cum un tânăr se poate hotărî să plece călare spre satul cel mai apropiat, fără să-i fie teamă că până şi timpul unei vieţi obişnuite, depănându-se fericit, nu-i va ajunge nici pe departe pentru un asemenea drum călare". Parabola exprimă o situaţie originară a poeziei moderne, neputinţa de a ajunge nici chiar la ţelul apropiat Ca exemplu liric citäm din Garcia Lorca poemul *Canción de Jinete* (Cîntec de călăreţ, v. mai jos, p. 234). Fără îndoială, călăreţul ştie bine drumul spre ţelul său, oraşul Cordoba. Dar ştie şi că nu va sosi acolo niciodată; moartea îl pândeşte din turnurile Cordobei; nu acasă va ajunge, ci la moarte în câmpia largă, bătută de vânt. Şi aici, o comparaţie cu poezia mai veche va clarifica atitudinea celei moderne. Ca prim exemplu ne referim la sonetul Heureux qui, comme Ulysse... al lui Du Bellay, din secolul al XVI-lea. Vorbitorul, aflându-se la Roma, e cuprins de nostalgia satului său îndepărtat de pe Loire, îi răsar imagini duioase: împrejmuirea căsuţei sale, fumul căminului, ardezia de pe acoperiş. Cele depărtate se conturează limpede în sufletul său, emanând, deşi e plecat de mult, o linişte familiară. Şi motivul plecării sale face parte din experienţele umane familiare: obligaţia profesională de a trăi în străinătate. Alt exemplu, luat din postumele lui Goethe la Divanul occidental-oriental, e poemul care începe cu „Laßt mich weinen" („Lăsaţi-mă să plâng"). Şi aici, vorbitorul e departe de ţinta sa. El petrece noaptea în deşertul nesfârşit, meditând la numărul de mile care îl despart de Suleica, şi plânge. Comun celor două poeme e faptul că un om îşi evocă o ţintă îndepărtată, de care se simte atras. Ceea ce este depărtat în spaţiu, pentru el încetează a mai fi departe, îi aparţine ca obiectul unei nostalgii, îi rămâne familiar, va putea fi atins iarăşi. Dorul de patrie al lui Du Bellay şi plânsul lui Goethe provocat de „supărătoarele meandre ce lungesc drumul" sunt dureri care le aduc consolare amândurora. Pe amândoi îi mai



consolează şi amintirea unor figuri antice; unul se gândeşte la Ulise şi Iason - e drept, invidios de întoarcerea lor cândva acasă -, dar în cele din urmă amintirea invidioasă rămâne şi ea înăuntrul fraternităţii umane; celălalt se gândeşte la Ahile, Xerxe, Alexandru şi nu se ruşinează de lacrimile sale, pentru că şi aceşti mari oameni au plâns.
Iar acum Garcia Lorca. Despre Cördoba se spune chiar la început că este „departe". Ceea ce nu trebuie luat numai în sens spaţial. Călăreţul începe să vadă oraşul înaintea sa. Deşi spaţial e mai curând aproape decât departe, e împins într-o depărtare absolută. Printr-o enigmă, reprezentată aici de moarte, oraşul devine inaccesibil, iar bucata de drum până la el este nesfârşită şi mortală. Nici nostalgia, nici lacrimile, adică nici o simţire distinctă nu-i dau vreun răspuns.

Sufletul a încremenit într-o acordare fără contururi. Câteva strigăte abrupte la adresa calului, a drumului, a morţii - asta e tot Se mai adaugă propoziţiile eliptice, care prin absenţa verbului creează cadrul lingvistic adecvat acceptării nemişcate a înstrăinării. Deosebirile profunde sunt evidente. La poeţii mai vechi, şi ţinta depărtată în spaţiu rămânea apropiată sufleteşte. La poetul modern, tocmai apropierea spaţială devine depărtare interioară. Cântecul de călăreţ al lui Garcia Lorca e poemul întoarcerii acasă, care nu mai e posibilă nicicând, pentru că o vrajă necunoscută a făcut să nu se poată ajunge niciodată la căminul apropiat

**<titlu> Obscuritate, „hermetism", Ungaretti**

Lirica modernă constrânge limbajul la funcţia paradoxală de a exprima şi de a ascunde sensul în acelaşi timp. Obscuritatea a devenit principiul estetic predominant Ea izolează în mod excesiv poemul de funcţia curentă de comunicare a limbajului, menţinându-l într-o stare de suspensie care îi permite mai curând să se sustragă decât să se apropie de cititor. E adevărat că poeţi ca Ungaretti sau Aleixandre, de pildă, obişnuiesc să vorbească despre elementarul uman sau natural al poeziei lor, pe când ea, dimpotrivă, pare a fi rezultatul unui singur proces de încifrare, sau oricum produce acest efect Lirica obscură vorbeşte de evenimente.



fiinţe sau lucruri, despre a căror cauză, loc, timp cititorul nu e şi nici nu va fi informat. Expresiile nu sunt rotunjite, ci întrerupte brusc. Adeseori, conţinutul se reduce la alternarea unor mişcări de limbaj abrupte, precipitate, sau alunecând fără efort, pentru care evenimentele obiective sau afective constituie doar un material fără sens detaşabil. E semnificativ faptul că unii dintre liricii contemporani revin la Arnăut Daniel, cel mai enigmatic dintre trubadurii provensali; a fost tradus de Pound şi e admirat de Aragon. Uneori se pare că poezia modernă nu e decât notaţia unor presimţiri şi a unor experimente oarbe, păstrată pentru un viitor oarecare, când de la ea s-ar putea aprinde presimţiri mai luminoase şi experimente mat fericite. Pretutindeni o punere-la-dispoziţie a ceva de care acum nu se poate încă dispune. De la Rimbaud şi Mallarmé încoace, destinatarul posibil al poeziei e viitorul nedeterminat. E drept că au existat dintotdeauna poeţi care şi-au asumat ţeluri profetice, vorbind despre ele într-un limbaj de o sublimă obscuritate. Profeţia modernă, însă, nu e sublimă. Viitorul nu i se prezintă ca o imagine clară. Poezia ei obscură gravitează neliniştită în jurul unor posibilităţi care nu se lasă fixate.
Sunt frecvente intervenţiile cu caracter programatic prin care poeţii revendică, iar uneori şi motivează poezia obscură. Am citat în primul capitol câteva din ele. Voinţa de obscuritate implică problema înţelegerii. Răspunsurile la această

problemă decurg în aceeaşi direcţie ca la Mallarmé, fără să aibă totuşi acelaşi caracter deliberat Yeats doreşte ca poezia să îmbrace tot atâtea semnificaţii câţi cititori găseşte. Pentru T. S. Eliot, poemul e un obiect independent, situat între autor şi cititor, raportul dintre poem şi autor fiind însă altul decât cel dintre poem şi cititor; prin intermediul cititorului, poemul intră într-un nou joc de semnificaţii care îşi are justificarea proprie, chiar dacă îndepărtează de la intenţia - oricum nefixată - a autorului. Spaniolul Pedro Salinas scria: „Poezia are nevoie de acea formă superioară a interpretării care e înţelegerea greşită. când un poem a fost pus pe hârtie, el se încheie, desigur, dar nu se opreşte; e în căutarea altui poem înăuntrul său, în autor, în cititor, în tăcere". Conceptul de înţelegere a făcut loc conceptului de continuare a actului poetic, - continuare prin cititor, dar şi prin puterile poetice anonime, de care autorul însuşi nu era conştient şi care dorm încă nefolosite în propriul său limbaj, dar şi în tăcere. Ideea e bogată în conţinut şi obscură, la fel de obscură ca şi poezia pe care o însoţeşte. (Mai târziu, Salinas a gândit altfel;



dar schimbarea modului de gândire nu înseamnă şi infirmarea posibilităţii de a-l susţine pe cel anterior.) „Obscuritatea care i se reproşează poetului provine din însăşi noaptea pe care el o explorează: din obscuritatea sufletului şi a misterului în care e cufundată fiinţa umană" (Saint-John Perse). La alţii putem citi: chiar precizia poetică e aceea care pretinde accepţiuni şi cuvinte noi, metafore anormale, devenind astfel în mod necesar obscură, în *Cántico* de Guillen se află poemul *Cierro los ojos* (Cu ochii închişi); e o motivare poetică a obscurităţii poetice, cu ecouri din Mallarmé, din al cărui sonet *Surgi de la croupe* împrumută un vers ca moto. Conţinutul, pe jumătate relatat, pe jumătate tradus, e următorul: „închid ochii, şi tenebrele aprind scântei - ele sunt soarta fericită: noaptea îşi rupe sigiliile scoţând din abis o lumină mai puternică decât noaptea; închid ochii, şi o mare lume e aproape, mă orbeşte şi e lipsită de tumult; certitudinea mi-o clădesc pe întuneric; cu cât e fulgerul mai tenebros, cu atât mai mult e al meu: în tenebre se înalţă un trandafir". Sensul textului e interpretabil: obscuritatea provine din izolarea faţă de lumea exterioară; se deschide cea interioară; liberă de zgomotul şi perisabilitatea vieţii, ea transformă întunericul - absenţa realului - în lumină, dând naştere trandafirului, care înfloreşte numai în lumina întunericului (ca şi la Mallarmé, „trandafir" e simbolul cuvântului poetic, aici însă nelegat de tema eşuării). Abia în irealitate, care obligă poezia să fie obscură, reuşeşte împlinirea actului poetic, în această idee se exprimă o decizie fundamentală a liricii moderne.

Cu vreo trei decenii în urmă a apărut în Italia o denumire pentru poezia obscură: hermetism. Folosită la început depreciativ, în sensul ocultului confuz, a căpătat curând un sens aprobativ. Are deci, ca şi cele mai multe denumiri literare de grup, o etimologie ascendentă. Printre liricii lor hermetici, italienii îi consideră

drept cei mai importanţi pe Ungaretti, Quasimodo şi Montale (cunoscut şi ca traducător al lui T. S. Eliot). E o convenţie a criticii; s-ar putea lua în consideraţie şi mulţi alţii. Dar faptul însuşi e interesant pentru că „hermetism" a putut deveni o noţiune fermă a criticii, care în felul acesta a acceptat o trăsătură caracteristică a poeziei moderne. Poezia denumită hermetism e forma italiană a „poeziei pure" şi cea mai violentă reacţie împotriva literaturii declamatorii (D'Annunzio) pe care a cunoscut-o în Italia secolul al XX-lea.



Ungaretti, Ia care ne referim pe scurt în acest context, a valorificat sugestii din opera lui Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Saint-John Perse, dar şi din opera lui Gongora începând cu anii douăzeci, lirica sa e de o extremă concentrare a limbajului. Ca şi la Mallarmé, cuvântul trebuie să fie, după el, o scurtă brăzdare a tăcerii. E un fragment; stă fremătând între lumea atinsă fugitiv, dar foarte enigmatizată, şi liniştea care se închide din nou deasupra sa Tuturor poemelor lui Ungaretti le e proprie această caracteristică a fragmentarului. Cel mai acut, ea se manifestă în poemele scurte, al căror maestru este el, deopotrivă cu Garcia Lorca. Ele nu trebuie citite pentru conţinuturile lor; acestea sunt uneori de o uimitoare neimportantă - sau şi complet insondabile. Cuvintele lor trebuie receptate (ceea ce nu poate mijloci nici o traducere) ca formule sonore lirice, urmate de ecoul unei încremeniri vrăjite. Nici poemele mai lungi nu prezintă conţinuturi a căror succesiune să fie obiectiv necesară. Mişcările (de pildă: deschidere, luminare, scufundare, stingere tremurătoare) sunt mai sesizabile decât elementele puse în mişcare, şi totuşi sunt polivalente în sine, ar putea decurge şi în altă succesiune.
Pentru a vedea cum arată obscuritatea lui Ungaretti, să ne referim la poemul în metru liber L'Isola (în *Sentimento del tempo*, v. mai jos, p. 254). El exprimă în propoziţii vibrante, închegate în figuri sonore, dar construite extrem de simplu şi fără eu, un eveniment Purtătorul său e un „el". Cine? Nu primim nici un răspuns: funcţia de nedeterminare a determinanţilor, aici a pronumelui personal (subînţeles, de altfel, datorită specificului limbii italiene, prin formele verbale), care astfel pare şi mai nedeterminat decât în traducere germană. Nedeterminarea mai e potenţată şi prin juxtapunerea incoerentă a expresiilor. Materialul evenimentului îl formează reprezentări din lumea bucolică: insulă, codri, nimfă, păstor şi oi. „Coborî pe un ţărm, şi-naintă, şi-l chemă foşnet de pene care se desfăcuse din stridentul palpit al apelor dogoritoare; văzu o nălucă..., o nimfă...; în sine însuşi de la iluzie spre flacăra aievea clătinîndu-se, ajunse-ntr-o pajişte unde umbra se îndesea în ochii fecioarelor..." (a căror fecioare?). Evenimentul se sfârşeşte aici. Rămâne un fragment, fără cauză şi fără scop. Sfârşitul e o oprire. Grupurile lexicale devin şi mai anormale: „Distilau crengile o ploaie domoală de săgeţi... păşteau oi pe pătura luminoasă; mâinile păstorului erau o sticlă netezită de lâncede friguri". Unde e cel sosit? Liniştita imagine finală a uitat de

evenimentul precedent, ca



şi cum evenimentul şi cel care participase la el nu ar fi existat niciodată. De altfel, acesta din urmă avea oricum mai puţină semnificaţie decât evenimentul ca atare. Conţinutul poemului stă în liniatura mişcărilor sale: o sosire, o întâlnire, o linişte. Mişcările sunt abstracte, autotelice şi saturate de misterul evenimentului neinterpretabil în care ele se proiectează. Nici finalul nu aduce dezlegarea misterului, ci adaugă, dimpotrivă, unul nou. într-adevăr, liniştea sa opreşte mişcarea Dar pe o treaptă superioară, aceea a limbajului autonom, disonanţa imaginii (mîini ca sticla) tinde din nou spre obscuritate.1

<nota 1>
L. Spitzer vrea să vadă în L'Isola, dimpotrivă, o poezie de dragoste perfect clară în sensul liricii pastorale (recenzia la prima ediţie a cărţii mele, în Modern Language Notes, nov. 1957, precum şi observaţia din Addenda la 478. p. 120). Echivalând ca funcţie pronumele nedeterminat „el" cu pronumele „eu" şi „tu" care apar în lirica de orice factură, îl mai identifică şi cu „pastore" din penultimul vers, care astfel ar fi subiectul poemului. Chiar dacă lucrurile ar sta aşa, ar trebui să se admită cât e de neobişnuit şi cât poate să dezorienteze procedeul de a povesti un eveniment al cărui purtător nu apare până la sfârşit. Iar în ce priveşte pronumele „el", e o diferenţă considerabilă între nedeterminarea sa şi pronumele „eu" şi „tu", desigur, foarte curente în lirică, prin care poemul devine, chiar şi fără altă precizare, un monolog sau un dialog. Pentru a considera poemul lui Ungaretti clar şi uşor accesibil, ar trebui să se presupună puncte de raportare pe care el ca atare nu le indică. De altfel, hermetismul său benign nu-i diminuează cu nimic frumuseţea (n. n.).
</nota 1>

La unii poeţi, hermetismul lasă impresia că opera lor se termină cu „trântirea unei uşi", după cum observa odată G. Picon. Dar acolo unde nu e decât o manifestare la modă înfloreşte o şarlatanie ce poate înşirui orice vrea, - căci va fi oricum admirată. Avangardişti care se respectă excelează prin propoziţii de cea mai pură stupiditate. Ele apar uneori chiar şi la Rimbaud. Consecinţa unui hermetism ajuns la modă e perplexitatea criticii, în Australia, nu de mult, câţiva inşi s-au amuzat să publice nişte versuri lipsite de orice sens ca pretinse postume ale unui pretins miner: critica a fost emoţionată de „profunzimea" versurilor, într-o ediţie americană a poemelor lui Yeats apare într-un loc „soldier Aristotle". E o greşeală de tipar; corect ar fi fost „solider Aristotle". Nedându-şi seama de greşeala de tipar, un tânăr poet admira misterul „soldatului Aristotel". Pe de altă parte însă, nu e decât cu greu suportabilă şi observaţia preţioasă a lui Rilke la cel de-al şaisprezecelea sonet către Orfeu: „Sonetul, după cum ar trebui să

se ştie sau să se ghicească, se adresează unui câine; n-aş vrea să specific aceasta în notă". Mallarmé obişnuia să rezolve asemenea probleme cu autoironie.

**<titlu> Magie a limbajului şi sugestie**

Începând cu Rimbaud şi Mallarmé, lirica modernă s-a transformat progresiv în magie a limbajului. Ce se înţelege prin aceasta, am arătat în capitolele precedente. când în teoriile poeziei din secolul al XX-lea e abordată problema^ efectului liric, se prezintă de fiecare dată conceptul de sugestie, în Les données immédiates de la conscience (1889), Bergson l-a inclus ça parte componentă în doctrina sa despre artă. Îl întâlnim la pictori şi la muzicieni. Sugestia e clipa în care poezia intelectual dirijată dezleagă forţe magice sufleteşti şi emană iradiaţii cărora cititorul nu li se poate sustrage, chiar dacă nu „înţelege" nimic. Asemenea iradiaţii sugestive pornesc mai ales de la forţele senzoriale ale limbajului, de la ritm, sunet, tonalitate. Ele acţionează împreună cu ceea ce s-ar putea numi armoniile semantice superioare, adică semnificaţiile existente numai în zonele liminare ale cuvântului sau care apar prin combinarea anormală de cuvinte. Poezia sugestivă provenită din magia limbajului acordă cuvântului plenipotenţa de a fi autorul prim al actului poetic. Pentru o asemenea poezie nu e reală lumea, ci singur cuvântul. De altfel, liricii moderni subliniază mereu: poemul nu înseamnă, ci este. Numeroasele discuţii despre poezia pură gravitează în jurul acestei idei.
Principiul, datând de la Poe, de a concepe poemul pornind de la puterea sonoră a limbajului care precede sensul şi de a introduce abia ulterior un sens - mereu secundar -, a rămas viu. Benn scrie: „Poemul este gata înainte de a fi început; numai că autorul nu-şi cunoaşte încă textul". O altă afirmaţie a sa constituie un ecou surprinzător la o formulă a lui Novalis (v. mai sus, p. 25): „Nu există decât transcendenţe verbale: teoremele matematice şi cuvântul ca artă". Din propria lirică a lui Benn transpare acel principiu al cuvântului auctorial, îndeosebi prin prevalenta tonului, capabil să liricizeze până şi conţinuturile cele mai terne. Poemul său Chopin (574, III, p. 188) e biografie sonoră. Conţinuturile sunt fragmente aluzive ale unor evenimente, reflecţii, monologuri interioare, exprimate în propoziţii fragmentare.



Desfăşurarea lor nu corespunde succesiunii temporale viaţă-moarte, ci reface drumul în sens invers. sunt inserate nume de piane de concert, auzim ceva despre un onorariu, o adresă şi relatări exacte despre tehnica de execuţie a lui Chopin, se formulează şi un diagnostic medical („cu hemoragii şi cicatrizări").

Dar până şi cea mai rece constatare obiectivă e străbătută de o vibrare care irizează fragmentele şi fisurile în aceeaşi măsură în care trăieşte din ele, şi aceasta face ca poemul să fie de neuitat. El arată până unde poate merge renunţarea la motive lirice tradiţionale fără a distruge substanţa lirică. Aceasta, dimpotrivă, se eliberează pentru a deveni o sonoritate nouă, meditativă, deşi pare foarte aproape de proză.
Aici ne putem referi din nou la Juan Ramon Jimenez. Din perioada sa mai târzie au rămas poeme cu efect hipnotic. Acesta rezultă dintr-un procedeu ce repetă unele versuri ca refren şi dă altora o formă interogativă, fără ca ele să fie destinate unui răspuns. Repetiţia şi întrebarea fără răspuns reduc presiunea exprimatului la minimum, făcând ca el să se preschimbe într-un farmec sonor evanescent, adevărata dominantă a acestor versuri. Poezia ce porneşte din impulsul cuvintelor sau şi numai al sunetelor ca atare duce la nenumărate fenomene similare celor descrise la sfârşitul capitolului despre Rimbaud. La H. Michaux citim: „dans la tour, dans l'atroce, dans la transe"; dominat de propriul său avânt combinatoriu, limbajul produce un sens inaccesibil interpretării, dar loveşte urechea acut; un grup silabic insistent („dans la") suscită un grup sonor variat, dar omofon. La sfârşitul poemului The Waste Land de Eliot apare brusc o silabă lipsită de sens („da"), repetându-se de mai multe ori şi dând naştere la fragmente de propoziţii budiste, între care se intercalează elemente eterogene şi care abia la sfârşit se unesc într-un grup de cuvinte sanscrite - un procedeu asemănător muzicii, posibil numai într-o lirică ce mânuieşte limbajul în sens primar ca potentă sonoră.

**<titlu> Paul Valéry**

Asupra raportului poeziei cu autarhia limbajului, cel mai serios pare să fi reflectat Valéry, elucidând astfel idei ale lui Mallarmé pe care el le-a continuat Poezia înseamnă, după una din ideile sale



afirmată adeseori, a pătrunde în straturile originare ale limbajului, din care s-au desprins cândva formule de magie şi incantaţie şi din care ele se pot desprinde mereu. Poezie mai înseamnă şi a încerca combinaţiile posibile între zone de semnificaţie şi efecte sonore variate, până ce a reuşit acea combinaţie unică, având necesitatea unei formule matematice. Valéry e conştient de faptul că frustrat de o asemenea poezie e „sensul". Pentru orice poezie e valabilă afirmaţia că nu are un „sens adevărat", adică un sens care singur s-o poată epuiza Prin însuşi comportamentul ei, lirica lui Valéry permite mai multe interpretări. Un poem ca Leş Pas pare să se refere la o scenă gingaşă de dragoste; traducerea lui Rilke se rezumă la acest aspect. Dar poemul vorbeşte în inflexiuni prin care parcă transpare altceva, anume o scenă spirituală a însuşi actului poetic, pentru

care aşteptarea Muzei e mai plină de har decât sosirea ei. Ambele interpretări coexistă, nici una din ele nu trebuie izolată, pentru că altfel poemul ar fi lipsit de clarobscurul în care a fost scăldat în mod magistral.
La baza gândirii lui Valéry stă un nihilism gnoseologic radical. Problema nu poate fi atinsă aici decât în treacăt. Nefiind posibilă nici o cunoaştere, limbajul poetic capătă libertatea deplină de a-şi proiecta creaţiile în neant. Asemenea creaţii, Valéry le numeşte „mituri", definindu-le astfel: „Mit e numele pentru orice nu există, ci doar subzistă datorită cuvântului" (Petite Lettre sur les Mythes, în 200, I, p. 961 şi urm.). Iar cuvântul „e mijlocul spiritului de a se multiplica în neant". Faţă de realitate, care oricum nu există decât la modul hazardului şi arbitrarului, poezia ajunge printr-o metamorfoză continuă la acea irealitate pe care acum şi Valéry o învesteşte cu conceptul de „vis", în actul poetic, spiritul e confruntat cu forţele sale proprii şi le duce la împlinire, învingând rezistenţa, determinată de el însuşi, a formei severe. Nu au necesitate decât propriile sale acte, ele fiind astfel superioare realităţii reduse mereu la hazard. Vedem cât de aproape sunt toate acestea de raţionamentele lui Mallarmé, şi cât de consecvent e şi cel mai mare liric francez al secolului al XX-lea în justificarea poeziei prin subiectivitatea pură (nu personală), a cărei patrie sunt limbajul şi „visul", nu lumea O asemenea poezie are luciditatea sceptică de a recunoaşte în neimportanta realului şi în neantul transcendenţei condiţia singurei sale perfecţiuni posibile, perfecţiunea artistică. „Poemul e un fragment perfect constituit al unui edificiu inexistent", e una dintre propoziţiile cele mai semnificative ale lui Valéry (20, I, p. 1490).



Inexistent înseamnă: conţinutul are existenţă numai ca limbaj; fragment înseamnă: în faţa ţelului, poemul rămâne mereu insuficient Observăm că şi aici au fost necesare două determinări negative pentru a susţine singurul moment determinabil în mod pozitiv: actul poetic însuşi. O altă propoziţie sună: „Nimic nu e atât de frumos ca ceea ce nu există". Asemănarea sa cu o propoziţie a lui Rousseau, citată mai sus (p. 21), e izbitoare. Motivarea complet diferită, nesentimentală, care susţine aici ideea, denotă drumul aspru pe care l-a parcurs de atunci încoace meditaţia asupra poeziei.
Odată, Valéry defineşte versul ca „echilibru miraculos şi foarte sensibil între forţa senzuală şi cea intelectuală a limbajului". Se poate afirma că propria sa lirică are acest echilibru. A relatat de mai multe ori despre felul în care unele dintre poemele sale au apărut dintr-un joc al ritmurilor şi o sonoritate încă libere de sens, cărora abia mai târziu li s-au asociat cuvinte, imagini, idei. Poemul închegat păstrează această ierarhie genetică sub forma ierarhiei valorice: e cântare, şi abia în al doilea rând conţinut Se nasc versuri de un farmec sonor captivant, de pildă: „*Dormeuse, amas doré d'ombres et d'abandons...*". Sau: „*...Puis s'étendre, se fondre, et perdre sa vendange / Et s'éteindre en un songe en*

*qui le soir se change*": e o mişcare ondulatorie a vocalelor şi nazalelor între înălţimi şi adâncimi, care în cele din urmă se întoarce la registrul mediu de la început Dar iniţiativa cuvintelor poate porni şi din semnificaţiile lor. Poemul *Intérieur* - al cărui eveniment se desfăşoară concomitent într-un spaţiu exterior şi unul interior - începe cu versurile: „*O sclavă cu ochii alungiţi, cu privirea încărcată de lanţuri moi, / Schimbă apa florilor mele, cufundându-se în apropiatele oglinzi"*. Metafora lanţurilor îşi are originea în „sclavă", iar din „apă" rezultă cufundarea în oglinzi. Asemenea versuri nu sunt descriptive; ele se vor ascultate ca geneză în limbaj. Un poem timpuriu, *La Pileuse,* reia tema mallarmeană a lipsei de contact între om şi lume, într-un limbaj simbolic pur al imaginilor. O fată, aşezată în faţa unei ferestre crepusculare, se pierde în somn şi vis; în zadar o salută din grădină un trandafir; pe când între fată şi floare nu mai există astfel nici o legătură, limbajul îi împleteşte pe cei despărţiţi într-o ţesătură ireală, prin cuvinte ce se desprind spectral din cuvântul „toarce", motivul director: „*Adormita toarce un fir singuratic; / Misterioasă, umbra ce dispare se împleteşte / în*



firul degetelor sale lungi şi care dorm, toarsă"; dar şi lumea crepusculară din afară devine o „torcătoare".

Desigur că lirica lui Valéry nu poate fi interpretată numai printr-o asemenea împletire continuă a limbajului. Ea are şi o lege a stilului interior. Apare mai puţin în teme cât în faptul că această lirică face ca în materialul ei imagistic să simţim acte spirituale aparţinând întru totul conştiinţei artistice. Valéry vorbeşte odată despre „comedia intelectuală" în care ar consta procesul constitutiv al unui poem. în acest sens, unul din exemplele cele mai accesibile este Au Platane. E aproape inutil să precizăm că arborele nu e tratat ca motiv din natură. Dincolo de apariţia sa fenomenală e dinamică pură, încordată între ispita înălţimii şi înlănţuirea din adânc. El aude chemarea „vânturilor" care în el vor să devină limbaj, dar şi cealaltă chemare care îl constrânge să refuze limbajul, - toate acestea fiind congruente cu experienţele artistice cunoscute de la Mallarmé încoace. Ca şi la Mallarmé, tensiunea rămâne nerezolvată, în tensiunea abstractă de forţe a poemului se exprimă o disonanţă. Dar ea se exprimă şi în acea rezistenţă pe care conţinutul nerezolvat o opune cântării ei eliberate de constrângere.

Surprinde faptul că în lirica lui Valéry nu sunt unitare nici temele, nici rezolvările lor. E ceea ce vădeşte preocuparea ei pentru dramatismul spiritual ca atare, acea „comédie intellectuelle", înseşi procesele intelectuale prezintă posibilităţi multiple de alternare. O dată e trezirea din haosul crepuscular al visului la lumina conştiinţei, apoi, dimpotrivă, cufundarea în vis. Oricât de aproape ar fi Valéry de Mallarmé - consecvenţa severă, deşi ascunsă, cu care acesta a rămas credincios temelor sale s-a schimbat la Valéry în versatilitate tematică. *Cantique des Colonnes* e cântarea liniilor pure ale corpurilor

arhitectonice, o cântare tăcută pentru ochii care percep existenţa ordonată numeric, odihnind încremenită; acordat la aceeaşi gamă, spiritul participă la această existenţă a lor. Iar acum Le Cimetière Marin. Celebrul poem are un suflu larg, lucreţian, şi nu numai în ce priveşte temele şi imaginile preluate din poetul latin. E poemul unei crize spirituale. Conştiinţa încearcă să se identifice cu existenţa în repaus, cu „acoperişul" mării, cu diadema luminii înalte, apoi cu părăsirea existenţei de către morţi. Dar mai puternic ademeneşte viaţa în mişcare; conştiinţa i se abandonează în cele din urmă, deşi îi cunoaşte caracterul amăgitor. Metaforele anterioare pentru mare, la început



statice, apoi dinamice, dispar; ea îşi recapătă numele firesc (valuri, apă), semn că, din nou, conştiinţa s-a deschis realităţii naturale. E ca o retractare a dereificării extreme care avusese loc în lirica lui Mallarmé, şi o replică la Cantique des Colonnes. Dar întâlnim în alte poeme şi soluţii cu totul diferite. Nu rezolvările sunt importante. Important e ca actul spiritual să devină cântare şi ca în ea calitatea intelectuală şi cea senzuală, claritatea şi misterul să consune.

**<titlu> Jorge Guillen**

De aici se întinde o punte către spaniolul Jorge Guillen. Poezia lui se situează în zona de iradiaţie a lui Mallarmé şi Valéry. Din Valéry a tradus, şi a fost în relaţii personale cu el. în prima sa perioadă a aderat în mod deschis la „poezia pură" („ma non troppo", după cum a ţinut să adauge; 330, p. 328); mai târziu s-a distanţat de ea ( 395, p. 244). Dar aceste două atitudini diferite nu înseamnă nici contradicţie, nici dezvoltare; ele arată doar limitele oscilante ale acestui concept Dintre poeţii în viaţă e cel mai matur şi cel mai consecvent reprezentant al liricii intelectuale. Majoritatea poemelor sale sunt verigi ale unei opere unitare, apărută pentru prima dată în 1928 şi lărgită apoi în repetate rânduri, iar din 1950 publicată în versiunea definitivă: *Cântico* (Laudă). Ca dispoziţie arhitectonică de ansamblu seamănă cu *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, ordonarea prin compoziţie numerică fiind de o severitate aproape dantescă. în extensiunea ei cea mai largă, poezia lui Guillen e ontologie lirică şi artă poetică motivată ontologic. E suspendată între fenomenele cele mai simple şi abstracţiunile cele mai rigide. Obscuritatea ei, de a cărei motivare Guillen s-a preocupat cu grijă (cf. mai sus, p. 177), o califică drept opera cea mai dificilă a liricii contemporane. Din ea nu vorbeşte un eu personal. Subiectul ei sunt ,.ochii spirituali", amintind de „privirea absolută" a lui Mallarmé. Ochii spirituali se desprind de substanţa vieţii, pentru a deveni oglinda plenitudinii lumii şi a structurii pure a existenţei ce transpare prin ea. O jubilare liniştită, dar străină de om, străbate opera. E jubilarea intelectuală a unei forţe a privirii care percepe în lucruri liniştea formelor lor primare şi care e conştientă de puterea ei de a da

oricărui lucru ce există o definitivă existenţă spirituală în cuvânt (v. Los nombres, mai jos, p. 246).

186

Guillen a fost numit „poetul cel mai eleatic", caracterizare ce tinde să definească raportul său faţă de existenţa transcendentă. Dar lirica sa e în mai mică măsură exprimare despre existenţa însăşi - ceea ce, ca lirică, ar însemna anihilarea ei. Dimpotrivă, e mişcare: mişcare spre existenţă, mişcare din stări confuze spre lumină, din nelinişte spre linişte. Lumina, ca fenomen imaculat al existenţei, e valoarea ei culminantă; poemele cele mai bogate în lumină sunt şi formal cele mai exacte. „Mereu e lumină" se numeşte un vers. Dar evenimentul propriu-zis al acestei poezii e transformarea în lumină, „voluptatea trecerii". Energia ei lirică decurge din încordarea spre un „dincolo". Ea înalţă un lucru la împlinirea esenţei sale, deocamdată încă similară naturii, transformând grădina în „mai multă grădină", podul în „mai mult pod", pentru a desprinde de aici o entitate categorială (ca Mallarmé), pe care în cele din urmă o inundă lumina desăvârşirii existenţiale. Procesul cuprinde întregul domeniu al viului şi senzorialului, în care „materia a cunoscut graţia de a deveni fenomen". Dar îl transformă şi îl înstrăinează. Lucrurile se înclină „plângând" în faţa idealităţii pure. Limbajul nu le împodobeşte, ci dezveleşte esenţa lor nudă, introdusă în contexte complet ireale. Titlul unui poem e *Ciudad de los estios* (387, p. 146: Oraş al verilor). „Oraş al hazardului" îl numeşte primul vers. Deasupra lui se aşterne lumina mătăsoasă, netezindu-i şi limpezindu-i liniile; el devine „beat de geometrie"; îl invadează „voluptăţi ale exactităţii"; a devenit „oraş al esenţei" (*Ciudad esencial*). Peisajele devin reţete de tensiune imateriale. Zăpada şi răceala simbolizează absolutul în care e suspendată determinarea vieţii prin moarte, ba chiar viaţa însăşi -deşi Guillen pare să o exalte uneori într-un fel de panvitalism. Vizibilul se desensibilizează în faţa ochilor noştri. Se naşte, caracteristic pentru Guillen, un gol al spaţiului imagistic, dominat de câteva fenomene primare statice (cerc, linie, volum) sau de simboluri dereificate ale acestor fenomene (trandafir, fluviu, zăpadă). Uneori, cele puse în mişcare sunt precedate de o lineatură pură: marea la început nu are valuri, ci curbe. Opera pare a fi modelul străbătut de lumină al existenţei, construit stereometric. Ea nu lasă omului o umanitate naturală. Poezia de dragoste devine, ca şi la Mallarmé, o poezie a cunoaşterii ascendente a existenţei. Trupul iubitei, nu sufletul ei, revelează îndrăgostitului, care priveşte

187

gânditor, apariţia existenţei în plenitudinea fenomenelor; ea, însă, nu ştie că e „transparenţa luminii" (387, p. 103). Strălucirea primăverii nu e destinată inimii omeneşti; „peste foşnetul confuz trece o chemare, depărtată şi care se stinge,

chemare blândă a nimănui către nimeni" (p. 119). Nişte copii se joacă pe ţărm; dar ei nu sunt cei care acţionează; ci soarele şi scoicile, poate şi mâinile copiilor, devenite, însă, fiinţe proprii; poemul se încheie cu o ultimă trecere în muzica conceptelor: „Cătuşe roşii, scoici, scoici. Consonanţă, sfârşit, cerc" (Playa). Căci în cerc, „invizibil înăuntrul blocului de aer", vorbeşte misterul existenţei, superior vieţii, care se arată şi se ascunde în strălucire, - ca şi poezia (Perfection del Circula: v. mai jos, p. 248 ).

Vorbind despre această lirică doar prin simple referiri, cu greu vom putea sugera că e cântare, o cântare metalică în acea sonoritate violentă şi aspră, specifică limbii spaniole. Şi abstracţiunile ei sunt cântare. în funcţie de tematica ei trebuie să lucreze cu un lexic bogat în abstracţiuni şi termeni din geometrie: curbă, plin, prezent, infinit, substanţă, neant, centru, între asemenea cuvinte şi cele folosite pentru lucrurile simple, negeometrice, nu există nici o limită lingvistică, după cum nu există nici o limită obiectivă între conţinuturile conceptuale şi senzoriale ale acestei lumi lirice. Un vers sună: „penajul lebedei desenează un sistem al tăcerii grele de fatalitate" (p. 147). În poemele conţinând câte o scenă, subiectele care acţionează sunt abstracţiuni. Dar limbajul se adaptează şi prin alte mijloace tematicii sale. De preferinţă recurge la construcţii nominale sărace în verbe, izolând astfel fenomenele şi conceptele, sustrăgându-le din timp sau invocându-le imnic. Nu o curgere neîntreruptă a limbajului, ci o ezitare şi oprire, o juxtapunere de blocări, apoi iar o întrebare scurtă, rămânând deschisă, sau un acord luat cu tuşeu delicat. Guillen e un virtuoz al artei de a trezi din cele mai lapidare cuvinte ecouri ce răsună îndelung într-un spaţiu misterios, întâlnim şi la el, ca la atâţia moderni, un contrast fundamental între construcţia sintactică foarte simplă şi obscuritatea conţinuturilor. Căci acestea apar, fie sub formă de imagine, fie de noţiune, ca fragmente juxtapuse, dintre care nici unul nu e dezvoltat din cel precedent sunt întrerupte până şi cele mai fragile punţi asociative de legătură. Mereu se petrece ceva în aceste poeme. Dar fazele evenimentelor, în măsura în care rămân în empiric, nu poartă în sine vreo necesitate vizibilă, par fără cauză şi efect Necesitatea devine operantă abia în decursul sau în alternanţa tensiunilor abstracte.



Univocă nu e decât absenţa umanităţii naturale, (în poemele apărute după 1957, ea se conturează din nou mai puternic.)

Ce poate obţine o asemenea lirică dintr-un motiv vechi demonstrează poemul Noche de luna (Noapte cu lună; v. mai jos, p. 250), cu subtitlul „Fără deznodământ". E un peisaj noţional: înălţime, alb, aşteptare, voinţă, subţirime. Aceste noţiuni marchează o reţea de entităţi supraobiective cuprinzând un eveniment fără prezenţe umane în răcoarea luminoasă a nopţii. Puţinele lucruri vizibile alunecă spectral prin acţiunea ireală. Ordinea ei este o ordine a mişcărilor; o coborâre - în vreme ce „penajele frigului întins se cern"; un scurt

răgaz într-o câmpie - când „tăcută se răspândeşte aşteptarea de spumă"; o primă ridicare din adânc. „Înălţare către alb", când „adorabile nisipuri graţie imploră de la vânt", şi o a doua, care mai are loc doar ca întrebare; dar prin formularea ei ridică lumea într-o „albă, totală, perenă absenţă". Poemul e o formaţie alcătuită din câmpuri de tensiune pure. Prin întrebarea fără răspuns de la sfârşit, ele sunt menţinute în aceeaşi nerezolvare. Nu vorbeşte nici un eu. Vorbeşte numai limbajul care identifică cele văzute cu cele gândite, comprimându-le prin incantaţie în răceala unei formule aproape matematice. Dar formula cântă.

**<titlu> Poezie alogică**

Polul extrem opus acestei poezii de descendenţă mallarmeană e poezia alogicului, a conţinuturilor somnambule, halucinante, provenind - sau vrând să provină - din semiconştient şi inconştient. Ea se revendică mai ales de la Rimbaud şi Lautréamont, dar şi de la ocultism, alchimie şi cabală. Poezia alogică se dă drept poezie onirică. Or, oniric înseamnă aici, în sens psihologic, visul nocturn sau visul diurn, provocat artificial (prin droguri etc.). Aceasta spre deosebire de visul poetic care, îndeosebi în terminologia romanică modernă, înseamnă fantezie creativă Limita între cele două potente onirice e fluidă, mai ales în ce priveşte rezultatul lor artistic. E limita între un principiu psihologic şi unul estetic. Dar amândouă principiile se întâlnesc în justificarea subiectivităţii dezlegate de realitate şi în declaraţia că omul, în virtutea facultăţilor sale onirice, e stăpânul lumii.



Poezia alogică se foloseşte, ca şi cea intelectuală, de fantezia imagistică ireală. Dar e acea fantezie care îşi primeşte conţinuturile pasiv, fără a le ordona, din straturile de profunzime ale visului nocturn sau diurn, îndreptată împotriva omului în măsura în care e „monstru cerebral" (A. Breton), îl pune pe acelaşi plan cu puterea ce domină străfundurile sale prepersonale, anonime. Omul nu e depotenţat. Puterea sa e doar altfel motivată. E semnificativ faptul că un teoretician al poeziei alogice vorbeşte pe un ton apologetic despre „dictatura spiritului" (Tr. Tzara). Accentul formulei cade pe „dictatură"; faptul că „spirit" aici vrea să însemne acţiune, anume acţiunea necontrolată a straturilor de profunzime alogice, face ca dictatura să fie cu atât mai violentă. Ceea ce s-a văzut încă la Rimbaud, între timp au acţionat doctrinele lui Freud şi C. G. Jung. Acesta din urmă interpretează poezia pornind de la impulsul unor obscure „viziuni primare", pentru care poetul e doar un mediu care permite ca materialele inconştientului colectiv să se filtreze prin el; forma are importanţă secundară. Urmările s-au văzut la suprarealişti.
Precursorul lor nemijlocit e Apollinaire. De la el vine şi denumirea de

„suprarealism". în 1908 a scris un poem în proză: Onirocritique. Titlul concretizează conceptul de vis (în franceză oricum polivalent) într-un termen ştiinţific, referindu-se probabil la cartea de vise (Oneirokritika) a lui Artemidoros (secolul al II-lea e.n.), păstrată din Antichitatea târzie. Conspectăm câteva pasaje ale textului, caracterul său permiţând ca spicuirile să fie la fel de arbitrare ca şi omisiunile. „Cărbunii cerului erau atât de aproape, încât mă temeam de mirosul lor. Două animale neasemănătoare se împerecheau şi trandafirii lăstăreau bolţi de viţă care se plecau sub povara ciorchinilor de lună. Din gâtlejul maimuţei ieşeau flăcări şi împodobeau lumea cu crini. Se înveseleau monarhii. Douăzeci de croitori orbi se apropiau. Către seară, copacii îşi luau zborul, şi mă vedeam însutit. Trupa care eram eu se aşeza la malul mării. Spada îmi potolea setea O sută de marinari mă ucideau de nouăzeci şi nouă de ori. Un popor întreg, îndesat într-un teasc, sângera cântând. Umbre neasemănătoare întunecau cu dragostea lor pânzele stacojii, pe când ochii mei se înmulţeau în nuri, în oraşe şi pe zăpada munţilor."



Dincolo de text, cititorul avizat va percepe vocea lui Rimbaud, va recunoaşte procedeul său. Piesa pare un adaos apocrif la Leş Illuminations. In tonul unei naraţiuni succesive se înşiră imagini ireale şi frânturi de acţiune, lipsite de contact între ele şi putând fi înşirate la fel de bine şi în altă ordine, în măsura în care este vorba de o legătură între evenimentele izolate, este o legătură a metamorfozei absurde - aidoma visului (un cap devine mărgăritar, sunete devin şerpi). Nu apare nici un om izolat, mereu numai mase. S-ar putea ca imaginile şi modul de exprimare să fie apropiate de vis. Dar e o lume de vis a dementialului, untului, a grimaselor şi asasinatelor, în acestea, nu numai în stilul experimental oniric, stă modernitatea simptomatică a textului.
În comparaţie cu ceea ce suprarealiştii propriu-zişi au dat la iveală începând cu anii douăzeci, precursorul lor Apollinaire rămâne încă poetul lor cel mai inventiv. Suprarealiştii pot interesa numai prin programele lor, care, vehiculând un arsenal de doctrine semiştiinţifice, confirmă un procedeu datând de la Rimbaud. Convingerea că, în haosul inconştientului, omul îşi poate lărgi experienţa la infinit: că în producerea unei „suprarealităţi", alienatul mintal nu e mai puţin „genial" decât poetul; conceperea poeziei ca dicteu amorf, izvorât din inconştient: iată câteva puncte ale acestui program. El confundă vomitarea — şi, pe deasupra, cea artificială - cu crearea. Nici o operă de seamă nu a ieşit de aici. Despre liricii de valoare care, ca Aragon sau Éluard, sunt număraţi de obicei printre suprarealişti, cu greu s-ar putea spune că-şi datorează poezia acestui program, ci, dimpotrivă, obsesiei stilistice generale care, începând cu Rimbaud, a transformat lirica în limbajul alogicului. Suprarealismul e un efect, nu o cauză, e una din numeroasele forme ale modernei „nostalgii a misterului" (J. Gracq).
Fără a recurge la influenţe posibile, şi futurismul italian şi expresionismul

german pot fi înţelese astfel foarte bine ca fenomene autohtone. Exploziile lor de cuvinte, realitatea lor distrusă, somnambulismele lor, oraşele lor în prăbuşire, glumele lor groteşti: toate acestea confirmă structura stilistică apărută cu câteva decenii înainte în Franţa, manifestându-se apoi şi în alte ţări.
Pătrunderea liricii în clarobscururi somnambule de vis poate fi observată peste tot în Europa Spre deosebire de poezia onirică mai veche, romantică, ea coboară şi mai adânc sub pragul dincolo de care rămăşiţele lumii diurne ar mai putea oferi un sprijin. Poemul lui Benn Der Traum (Visul) e pură melodie onirică; nume stranii



nălucesc fantomatic prin el, alcătuiri ireal îngemănate îl străbat într-o alternanţă de plutiri, desprinderi, atingeri succesive; „al florilor numite duh autovoluptuos"; „femei îngenuncheate, abia conexe ale lor contururi, întinse capete sus în amurg"; poemul însuşi e ceea ce spune despre vis: „De nimic pe pământ nu se mai leagă numele sale... sunt simultane lumile acestui vis, monospaţiale, sunt vuiet şi cădere..."

**<titlu> Garcia Lorca, Romance sonámbulo**

Putem aminti aici celebra Romanţă somnambulă (Romance sonámbulo, înainte de 1927 ) de Garcia Lorca Dacă am încerca să ne orientăm după conţinutul ei, acesta ar fi următorul: o fată stă în lumina lunii la grilajul unui balcon; undeva, în altă parte, doi bărbaţi vorbesc între ei; mai târziu vin şi ei la balcon; iar mai târziu, fata zace moartă într-o cisternă. Dar un asemenea rezumat, din care rezultă o crimă pasională, distruge poemul. Pentru că se petrece cu totul altceva: împletirea somnambulică a unor rudimente de acţiune abia indicate cu o magie ireală de imagini şi cuvinte. Poemul începe cu o culoare: verde. Culoare ce nu are a face nici cu acţiunea, nici cu lucrurile. Ea nu porneşte din ele, ci se adaugă la ele: „vânt verde, carne verde, păr verde". E o putere magică proiectându-şi reflexele de-a curmezişul poemului, un văl sonor. (O fază anterioară o prezintă poemul *La Verdecilla* de Juan Ramon Jimenez, unde un verde capătă o extensiune de asemenea ireală; dar acolo e încă văzut într-o cauzalitate: verdele îşi are originea în ochii verzi ai unei fete; cauzalitate care lipseşte, însă, cu desăvîrşire la Garcia Lorca) Indistincte şi fără vreo raportare apar fragmente de peisaj, iar printre acestea fragmente de acţiune şi contururi de oameni. O barcă pe mare şi un cal în munţi se alătură în două versuri, şi aceste versuri se transformă şi ele prin repetiţie într-o putere sonoră. Continuarea poemului nu e epică, ci lirică, renunţând la orice fixare spaţială, temporală, cauzală a exprimatului. Tema - dragoste şi moarte - nu e numită prin nici un cuvânt. Dar ea transpare ca o putere neexprimată din schiţele de acţiune şi lucruri. Se nasc mari metafore: cu gresia ramurilor sale, smochinul se freacă de vântul de

dimineaţă; muntele, un cotoi

192

hoţoman, îşi zbârleşte agavele rigide; un ţurţur de gheaţă al lunii ţine fata moartă deasupra apei. In locul unei acţiuni distincte se distinge doar ceea ce se petrece în domeniul suveran al cuvintelor şi culorilor: înainte ca verdele să răsune pentru ultima dată, în el s-a inserat negrul - semnul morţii. Totul e invocat şi totul e lăsat deschis. Aproape că nu mai suntem pe pământ. La fel cum nu e spaţiu între locuri (numai metaforele ireale creează spaţiu), tot astfel şi timpul stă în loc. La început e noapte, apoi se face dimineaţă, „rănită de o mie de tobe cristaline", şi la sfârşit e din nou noapte. Dar acestea nu sunt trepte ale timpului epic. sunt perspective lirice ale timpului nemişcat (ca şi în La Pileuse de Valéry, unde din amurg se face întuneric şi apoi iarăşi amurg). Sfârşitul, reluând versurile începutului, pare să încheie un ciclu. Dar: „Poate că în acest loc nici n-a umblat nimeni, ci în miezul unei clipe s-a deschis cu iuţeala unei lumini un evantai, - imagini desfăşurându-se în multiplul verde care le împrejmuie ca nişte vergi" (G. Zeltner-Neukomm). E o poezie mare şi curajoasă. Ea nu are nevoie de vreo justificare teoretică bazată pe psihologia visului.

**<titlu> Absurdul; „umorismul"**

Poezia modernă onirică tinde şi spre absurd, cu toate disarmoniile sale. Chiar şi Baudelaire elogiase capacitatea visului de a inventa lucruri absurde, fiind şi ele un triumf al subiectivităţii eliberate, în 1939, Eluard cerea poeziei, ca altădată Rimbaud, „alterarea logicii pînă la absurd". Breton a mers şi mai departe, declarând că numai absurdul ar fi demn de poezie. Din Spania i-a răspuns lirica lui V. Aleixandre, care - cel puţin până la sfârşitul anilor patruzeci - era apropiat de suprarealism. Libere de formă metrică sau chiar lipsite de formă, sub aspect sintactic adeseori de o polisemie aproape de necuprins, poemele lui Aleixandre prezintă o juxtapunere voit descumpănitoare a unor elemente care, fie pornind din natură, fie din logică, nu s-ar fi întâlnit sau nici nu s-ar fi căutat vreodată. Desigur, denumirea de ..poezie a absurdului" nu atinge circumferinţa poetică efectivă a acestei modalităţi lirice; cu toate acestea, ea se oferă cu insistenţă, şi nici nu vrem să o evităm. Dar în ce constă aici absurdul? Ar putea să fie rezultatul modului

193

arbitrar în care Aleixandre dislocă aspecte reziduale ale lumii exterioare şi interioare, reconstruind fiecare din aceste lumi din elemente şi procese care nici nu aşteaptă o înţelegere, capabilă doar să le parafrazeze, ci numai o presimţire asociativă. De bună seamă, aceste poeme ale lui Aleixandre au un centru secret,

pe care îl descoperim cel mai uşor urmărindu-le linia sonoră. Dar uneori, limita haosului nu e departe.
De sfera absurdului ţin şi poemele groteşti în maniera lui R. Alberti, dar şi toate acele produse care în Franţa sunt de obicei numite „humour noir". E un umor tenebros, de groază, şi cu totul altceva decât absurdităţile senine ale lui Christian Morgenstern şi Hans Arp, care, prin mijloacele lor lingvistice, sunt perfect înrudite cu experimentele întregii poezii moderne 1, în acest „humour noir" avem de-a face cu radicalizări ale teoriei lui Victor Hugo despre grotesc. Lumea contorsionată în fragmente, bizareria şi bufoneria sunt cazuri particulare ale stilului deformator de tip rimbaldian. Gomez de la Sema a scris teoria „umorului" modern, pe care îl numeşte „umorism" (în Ismos). Interesant în această teorie, ca şi în teoriile similare ale francezilor, e faptul că ele subsumează toate caracteristicile aparţinând stilului deformator, şi deci unei părţi însemnate a liricii moderne. Relatăm pe scurt: „umorul" sparge în bucăţi realitatea, inventând neverosimilul, alăturând forţat timpuri şi lucruri disparate, înstrăinând tot ce e constituit; el sfâşie cerul şi arată „imensa mare a golului"; e expresia incongruenţei dintre om şi lume, e regele inexistentului. După cum vedem, nu e altceva decât o variantă a poeticii moderne.

<nota 1>
În legătură cu Morgenstern, cf. J. Walter, Sprache und Spiel in Chr. Morgensterns Galgenliedern. Freiburg/München, 1966 (n. a.).
</nota 1>

**<titlu> Realitate**

Suntem îndreptăţiţi să punem încă o dată problema realităţii, aşa cum o pusesem la Rimbaud, şi o facem în acelaşi mod euristic. Pentru că ea ascute privirea pentru plenipotenţa cu care poezia transformă, distruge sau refuză total materialul mundan. Pentru raportarea poetică şi artistică la lume rămâne valabilă şi în secolul



al XX-lea acea experienţă înăbuşitoare pe care Baudelaire o exprimase în versurile: „Lumea, monotonă şi mică, azi, ieri, mâine, mereu..." Lărgirea spaţiului fizic prin cunoaştere şi tehnică nu e resimţită ca un progres, ci ca o pierdere. Dar rămâne valabil şi ceea ce am descris sub formula de dialectică a modernităţii (cf. p. 74): pasiunea infinitului, invizibilului sau necunoscutului se izbeşte de o transcendenţă goală şi ricoşează destructiv înapoi în realitate. Căci despre o transcendenţă goală se poate vorbi şi în cazul liricii contemporane, în măsura în care nu e lirică confesională, aceasta avînd de asemenea aspectele ei

problematice, în poezia lui Guillen, absolutul e într-adevăr lumină şi perfecţiune geometrică, fără să fie totuşi determinat de conţinut Oriunde lirica atinge o idealitate oarecare, se oferă denumiri ale nedeterminabilului absolut sau simboluri ale misteriozităţii gratuite.
Raportul dintre lirica actuală şi lume se prezintă sub mai multe aspecte. Dar duce mereu la acelaşi rezultat: devalorizarea lumii reale, în lirică, la fel ca în roman, lumea reală s-a descompus în fenomene particulare, care sunt percepute cu acribie şi puse în locul unui întreg. Asemenea fenomene pot să apară cu o concreteţe brutală, relatate la modul reportericesc ca în poemele lui B. Cendrars, autorul unui volum care se numeşte Documentations (titlul iniţial fiind chiar Kodak), în felul acesta, lumea e atât de neutralizată, încât parcă nici nu mai ţine de om. O lirică medială 1, făcând ca prin lucruri sau peisaje să vorbească un suflet apropiat omeneşte, aproape nu mai există. Reactualizând atitudinea pe care în roman o adoptase cândva Flaubert, iar mai târziu Hemingway, Sartre, Butor şi alţii, lirica prezintă şi ea frecvent lumea exterioară ca o rezistenţă brută împotriva omului. Concretul e căutat de preferinţă în banal şi josnic. Pentru că aici greutatea sa e şi mai apăsătoare, şi îl face pe om şi mai izolat. Apar deşeuri ale marelui oraş, beţii de absint, şine de tramvai, berării, curţi de fabrică, bucăţi de ziare şi altele asemănătoare, care în textele reuşite sunt pătrunse de acel „fior galvanic" revendicat cândva de Poe şi Baudelaire pentru liricizarea cotidianului modern. Urâtul, devenit de la Rimbaud încoace excitant dinamic, îşi păstrează dominaţia. Amintim un poem de Benn, Bilder (Pânze: v. mai jos, p. 270). Constă dintr-o singură perioadă sintactică, a cărei articulare nu rezultă însă din mijloacele sintactice formale (în versurile întâi, treisprezece şi cincisprezece.

<nota 1>
În accepţiunea de medium hipnotic, ca o modalitate a inspiraţiei poetice (n. tr.).
</nota 1>



„Siehst Du..." introduce propoziţii condiţionale; în ultimul vers, „Du siehst..." e o propoziţie principală, ambele construcţii sintactice fiind deghizate), ci numai din accentele interne şi din schimbarea tonului, amânată până la sfârşit în această unică perioadă ne împresoară imagini multiple ale untului, morbidului, decăzutului, ducând la poanta finală care le califică drept opere ale „marelui geniu". E oare sarcasm, sau e interpretat urâtul ca semn al vreunei lumi superioare? Ultima interpretare e cea mai plauzibilă. Tonul uşor exaltat, transcendenţa ca ecou nedeterminat, clarobscurul intenţiei — iar toate acestea apărând în imagini condensate ale urâtului, care aici înseamnă cu totul altceva decât contrariul frumosului: sunt caracteristicile liricului modern.
Şi în alegerea faunei şi florei se poate observa o tendinţă descendentă. „A obosit dafinul să mai fie poetic", spune un vers de Garcia Lorca Se vorbeşte despre

alge, iarbă de mare, usturoi, ceapă, despre ciori, melci, păianjeni. Trakl are îngeri de pe genele cărora „picură viermii". Cu aceasta se potriveşte faptul că, într-un roman de Sartre, viaţa e comparată cu nişte rădăcini; pentru Goethe, rădăcinile însemnau informul confuz, căruia „în veci nu-i e cu putinţă vreo înălţare". Mentale îşi intitulează un volum de poezie Oase fie sepie (*Ossi di Seppia*); unul din cuvintele sale preferate e ..arid"; vorbeşte despre „silaba întortocheată şi uscată ca o cracă", preferă fracturatul, fragilul, rigidul. Acesta din urmă apare şi la Krolow: „luna m-a cuprins în gheară". Ca şi la Baudelaire, anorganicul e semnul spiritualităţii superioare vieţii, astfel la Valéry şi Guillen. Dar e juxtapus adeseori în mod arbitrar şi fără o asemenea semnificaţie înnobilatoare cu organicul sau încorporat acestuia Un poem fără titlu al lui Mon tale, Addii (v. mai jos, p. 258). prezintă o despărţire; nu există decât un tu ca reziduu uman, nedeterminat mai îndeaproape; accentul expresiei cade pe automatele care „se arată din coridoare, zidite" şi pe „echivoca litanie a expresului".

**<titlu> T. S. Eliot**

În poetica lui Mallarmé, până la urmă şi în cea a lui Valéry, conceptul de fragment ajunsese să capete o importanţă majoră.



Se referă la suprema posibilitate de reprezentare artistică a invizibilului înăuntrul vizibilului, indicând prin însuşi caracterul ei fragmentar superioritatea invizibilului şi insuficienţa vizibilului. Fragmentarismul a rămas o caracteristică a liricii moderne. El se manifestă mai ales printr-un procedeu care, preluând fragmente din lumea reală, le supune ca atare unei prelucrări multiple, avînd totuşi grijă ca marginile fracturilor să nu-şi corespundă, în asemenea poeme, lumea reală apare străbătută de nervatura confuză a unor fisuri grave - încetând să mai fie reală.
Ceea ce ne duce la T. S. Eliot Interpretările pe care opera sa lirică le-a primit din partea criticii sunt divergente până la incompatibilitate. Există un acord numai într-o singură privinţă: că această operă plină de singularităţi exercită o incantaţie magică datorită „tonului" ei. Deşi e un amestec deloc armonios de sunete multiple, acest „ton" rămâne de neuitat Mereu imprevizibil, limbajul parcurge cele mai diverse modulaţii: relatare seacă, melancolie, contemplaţie, melodie ca de flaut, uneori şi patos, iar apoi, din nou, ironie, sarcasm, ton neglijent de conversaţie. Această polifonie coordonează într-o măsură mai mare amplele sale poeme decât situaţia spirituală sau sufletească ce le stă la temelie — iar această temelie e atât de adâncă, încât până acum nimeni nu a putut spune în ce anume constă. Putem recunoaşte, desigur, teme izolate, cum ar fi: părăsirea omului în deşertul marelui oraş, caducitatea, reflecţii despre funcţia timpului,

despre înstrăinarea lumii. Dar asemenea teme mai mult străbat poemele decât să le susţină. Le susţine ceea ce Eliot însuşi numeşte emoţie artistică, într-o accepţiune cu totul impersonală. Emoţia cuprinde registrul sublim şi cel umil, „umblând în alb şi albastru, culorile Măriei, şi vorbind despre cele mai banale lucruri", după cum spun două versuri din Ash Wednesday. Emoţia cere „corelativul obiectiv", adică imagini, evenimente umane şi obiective. Dar ce imagini şi ce evenimente? Eliot observă odată că trăsăturile esenţiale ale contemporaneităţii ar fi instabilitatea şi contradicţia extremă. Dar tocmai acestea sunt şi trăsăturile esenţiale ale tehnicii sale poetice. Ea se adaptează în mod declarat civilizaţiei moderne care, prin complexităţile, contradicţiile şi nervozităţile ei, cere o poezie cuprinzătoare, dar redusă în acelaşi timp la o vorbire aluzivă şi indirectă, devenind astfel în mod necesar dificilă.
La începutul poemului *The Waste Land* întîlnim versul: „Căci nu cunoşti decât un maldăr de icoane sparte", şi la sfîrşit: „Aceste



frânturi le-am ţărmurit împotriva năruirilor mele". Le putem interpreta ca o aderare deschisă la fragmentarism. Aceasta e legea poemelor lui Eliot. Ea determină conţinuturile expresive, care uneori încep cu o scurtă naraţiune, o întrerup, continuă cu un monolog interior, întrerupt la rândul său printr-un citat introdus fără legătură, după care urmează frântura unei conversaţii între parteneri neconturaţi. Ceea ce se spune într-un grup de versuri e descompus în cel următor sau uitat La fel şi cu imaginile şi evenimentele. Ele sunt un montaj din fragmente de provenienţă eterogenă, fără raportare la un anume loc sau timp. Mobilă de casă putrezită, uzină de gaze, şobolani, automobile, ceaţă londoneză, frunziş uscat, apoi iarăşi nimfe, Tiresias, giuvaere, dar şi un negustor din Smirna nebărbierit; toate acestea într-un amestec confuz. Alături de un Oberkellner fulgeră o clipă amintirea lui Agamemnon; River Plate e concomitent Sacré Coeur: spaţiile culturale apar şi ele într-o inserţie simultană. În *Four Quartets,* Eliot începe cu descrierea unei zile de noiembrie, întrerupând-o brusc: „A fost o redare nu prea satisfăcătoare"; urmează apoi acelaşi motiv, într-o linie stilistică total diferită, şi rezultă un conţinut complet diferit, - procedeu introdus de Lautréamont în acelaşi text, al doilea alineat din East Coker se încheie cu un vers sentenţios: ..înţelepciune a umilinţei, umilinţa e fără sfârşit"; după care urmează, complet incoerente, două imagini: „Toate casele au dispărut în mare. Toţi dansatorii au dispărut sub colină". Finalul pare să vizeze o relaţie secretă între conţinutul acelei sentinţe şi două evenimente concrete, privind nişte case şi dansatori, despre care, de altfel, nu fusese vorba decât cu mult înainte. Dar relaţia posibilă nu ajunge la exprimare decât prin juxtapunerea dură, fără legătură a construcţiei mentale cu evenimentul: relaţie sugerată prin nonrelaţie.
Ce fel de lume alcătuiesc toate acestea? De mai multe ori în *The Waste Land* e pronunţat cuvântul „ireal", în *Ash Wednesday* aflăm despre „viziunea

nedescifrată în visul superior" şi despre „cuvântul neauzit". Ele sunt conexe. Această poezie procedează conştient Din plenipotenţa ..visului" distruge lumea, o strămută în ireal, iradiind-o cu mistere care, atâta timp cât lumea e reală, nu ar emana din ea niciodată. Polifonia magică a limbajului e aproape de inefabil, reuşind să recepteze muzica neauzită a visului numai prin cuvinte ce se destramă.



**<titlu> Saint-John Perse**

Am vorbit mai sus despre irealitatea senzorială a lui Rimbaud. Conceptul pare să se potrivească şi poemelor lui Saint-John Perse, în ce priveşte conţinutul, ele sunt aproape insesizabile. Versete lungi, semănând cu cele din imnuri sau din psalmi, îl inundă pe cititor ca nişte maree cosmice; tehnica şi entuziasmul lor amintesc de Walt Whitman, însuşi poetul îşi compară versurile cu valurile mării. Se perindă evocări solemn răsunătoare, proiectând într-o succesiune densă imagini mereu noi, care excită fantezia cititorului în aceeaşi măsură în care o derutează. Nici una din aceste imagini nu intră în repaus. Un univers sufletesc şi lumesc se leagănă într-o mişcare clocotitoare. E un univers străin, un ..univers al exilului", în măsura în care conţine realitate, aceasta e necunoscută, ciudată, venind din ţări exotice, culturi dispărute, mituri insolite. Amintiri din textele sacre ale Orientului, dar şi din Homer, din Pindar, din tragicii greci străbat aceste versete. E o caracteristică a lui Saint-John Perse că include în invenţiile fanteziei sale fapte documentare, aducându-le însă dintr-o asemenea depărtare şi exprimându-le atât de anormal ori atât de vag, încât valenţa lor reală nu mai e sensibilă, devenind şi ele melodia unui „cântec închinat nici unor ţărmuri", încercarea de a cuprinde infinitul se clatină, contrastând brusc cu exactitatea datelor despre detalii senzoriale, corozive, mai ales din domeniile mirosului animalic. Dar şi detaliile sunt încifrate, anume printr-o terminologie tehnică din domeniul navigaţiei, cinegeticii, botanicii, medicinei, pentru înţelegerea căreia cititorul, şi cel francez, trebuie să consulte dicţionare de specialitate. Am face mai bine să ascultăm aceste vocabule ca sunete ale unui instrument exotic, între detalii şi infinitul amorf dispare, intenţionat, orice integritate a unui lucru, unui peisaj, unei situaţii. Un pasaj din Éloges conţine, în rezumat, următoarele: frunte sub mâini galbene, amintire de „săgeţi, aruncate prin marea culorilor": nave pline de muzică la chei, munţi de lemn albastru (indigo?); „dar ce s-a ales din nave? Palmieri!"; apoi: „o mare, mai credulă şi bântuită de plecări invizibile, etajată ca un cer deasupra grădinilor, se umfla de roade aurii, de peşti vineţii şi de păsări"; parfumuri urcă spre înălţimi solemne, „şi prin singurul artificiu al arborelui de scorţişoară din grădina tatălui meu s-a clătinat o lume confuză, fălindu-se în solzi şi armuri".

199

O lume tulbure. Omul care trăieşte în ea e un aventurier prin toate timpurile şi spaţiile, e principele pătrunzând în necunoscut, e Alexandru - de aici, un poem a primit titlul Anabase (expediţia lui Alexandru Mäcedon 1). Dar cuceritorul trebuie să distrugă tot ce a fost până la el. Iată un pasaj puternic din Pluies: „Spălaţi pata de pe ochiul celui drept, pata celui merituos, celui talentat; spălaţi istoria popoarelor, marile anale şi cronici, spălaţi tablele memoriei, spălaţi în inima omului cele mai frumoase cuvinte ale omului..." Căci cuceritorul uu se mai lasă „pătat de vinul şi de plânsul oamenilor". Unde însă e ţinta? Nici Saint-John Perse nu dă vreun răspuns. Nu vorbeşte decât despre evadarea în spaţii apatride - „tot mai departe de locul de baştină" - şi despre „poemul niciodată scris". E întocmai schema lui Rimbaud: distrugerea familiarului în vederea pornirii în necunoscut; dar în faţa necunoscutului, limbajul eşuează; el nu mai poate suna decât straniu din straturile adânci ale cuvintelor, vecine cu tăcerea sau cu demenţa.
La fel ca la Rimbaud întâlnim şi aici o efervescenţă de imagini, care, deşi înzestrate cu calităţi senzoriale, nu mai ţin de nici o realitate. Ajunge să citǎm doar din ele: „Marea în spasmele Meduzei"; „lâna neagră a taifunelor"; „din iasca verde a unui copac, cerul îşi suge licoarea violetă"; un om care priveşte cerul dimineţii „îşi sprijină bărbia pe ultima stea"; „ciume ale spiritului în pârâitul sării şi laptele de var nestins"; „matematică atârnată de aisbergurile sării". Toate componentele imaginilor sunt senzoriale, dar imaginile înseşi au devenit ireale prin împreunarea de lucruri incompatibile: irealitate senzorială. E ciudat faptul că Saint-John Perse amestecă atât de des „sarea" în imaginile sale. O făcuse şi Rimbaud. Obsesie structurală ca acele „ferăstraie" ale lui Lautréamont pe care le-am regăsit la Éluard şi Picasso (cp. mai sus, p. 19)? Obsesia s-ar confirma chiar şi dacă această „sare" ar proveni din doctrine alchimiste, în care ea, alături de sulf şi mercur, figurează ca element primar al naturii.
Saint-John Perse a fost tradus în engleză de Eliot, în italiană de Ungaretti, a fost omagiat de spaniolul Guillen, în 1929. Hofmannsthal scrie câteva pagini ca prefaţă la Anabase.

<nota 1>
Presupunând o referinţă la opera cu acelaşi titlu a lui Flavius Arrianus; după Xenofon ar fi vorba de expediţia „celor zece mii", în sens mai general, „anabasis" înseamnă o expediţie de la litoral în interiorul teritoriului (n. tr.).
</nota 1>

200

În acest text îi numeşte pe Mallarmé, Valéry şi Saint-John Perse „individualităţi

creative care se cufundă în limbajul însuşi", după care urmează observaţia excelentă: „în aceasta a constat dintotdeauna apropierea latină de inconştient; ea nu are loc în visătoarea risipire de sine a spiritului germanic, ci printr-o amestecare a obiectelor, o spargere a ordinilor", într-o „obscură şi violentă autoincantaţie prin magia cuvintelor şi ritmurilor".

**<titlu> Fantezie dictatorială**

„Individualităţi creative" îi numeşte Hofmannsthal pe aceşti poeţi. Ceea ce ne apropie din nou de un concept folosit în legătură cu Rimbaud: fantezie dictatorială. Fiindcă şi în poezia secolului al XX-lea ea este originea tuturor acestor transformări şi distrugeri ale lumii reale; în asemenea măsură, încât produsele ei nu pot fi comparate decât la modul euristic, nu şi la modul cunoaşterii concluzive. cu realitatea şi cu registrul uman normal. E drept că poezia a şters întotdeauna deosebirea dintre „a fi" şi ..a părea", materialele supunându-şi-le forţei spiritului poetic. Modern e însă faptul că lumea rezultată din fantezia creativă şi limbajul autonom e adversara lumii reale. Acea propoziţie baudelairiană după care fantezia începe prin a descompune şi a deforma, continuând prin a recompune în virtutea legilor ei proprii, îşi găseşte confirmarea nu numai în practica poetică a secolului al XX-lea. dar şi în mărturiile poeţilor înşişi, ca şi în cele ale artiştilor plastici. E ciudat faptul că în aceste mărturii apar mereu inflexiuni agresive sau negative. Astfel Garcia Lorca, cântându-l pe Jimenez: „Ce rană curată şi mare a lăsat în urmă fantezia sa în nesfârşitul alb!" Ortega y Gasset observă: „Sufletul liric atacă lucrurile naturale, le răneşte sau le ucide". Diego numeşte poezia crearea a ceea ce nu vom vedea niciodată. Proust scrie: „Artistul produce acelaşi efect ca temperaturile înalte, sub acţiunea cărora combinaţiile atomice se descompun şi se încheagă într-o cu totul altă grupare". Benn constată despre spiritul occidental, referindu-se implicit la artă: „Descompunere a vieţii şi a naturii, şi recompunere pornind din legea umană". Picasso numeşte pictura o meserie de orbi, vrând să spună prin aceasta că arta este liberă de orice scrupule obiective.



Dominaţia fanteziei, inaugurată la sfârşitul secolului al XVIII-lea, a devenit în secolul al XX-lea aproape definitivă. La rândul ei, şi lirica a devenit limbajul unei lumi create aproape exclusiv de fantezie, al unei lumi care se ridică deasupra realităţii sau care o distruge.

**<titlu> Consecinţele fanteziei dictatoriale**

Şi în lirica actuală, la fel ca în roman, spaţiul se descompune, pierzându-şi coerenţa şi ordinea directoare normală a dimensiunilor sale. Cândva, Schiller a avut de obiectat la un poem că, vorbind despre poalele munţilor, trecea nemijlocit la o pajişte într-o vale; judecând după articularea normală a spaţiului, respingea procedeul drept întrerupere prin salt a „statorniciei legăturii", întorcându-se la citatele de mai sus din Eliot şi Saint-John Perse, cititorul îşi va da seama cât de nemijlocit poate recurge poemul la zonele spaţiale cele mai depărtate. La Trakl citim: „O cămaşă albă de stele mistuie umerii care

o poartă"; în această contopire a stelelor cu o făptură umană, spaţiul e complet suspendat Aceeaşi suspendare are loc şi atunci când se identifică lucruri despărţite prin spaţiu: „Trupul muntelui şovăie la fereastra mea" (Supervielle). În *Zone* de Apollinaire, toate spaţiile apar concomitent; Praga, Marsilia, Koblenz. Amsterdam sunt scena simultană a uneia şi aceleiaşi acţiuni exterioare şi interioare, în cele mai multe cazuri nu există nici un fel de atribuiri spaţiale, ori sunt folosite invers. La Valéry, marea doarme deasupra mormintelor, la R. Alberti e „deasupra stelei vântul şi deasupra vântului pânza" (corăbiei). Se mai adaugă inversarea şi a altor ordini obiective. „Aerul respiră frunziş amar" (Quasimodo); „umezeala întunecată, palpabilă, miroase a pod" (Guillén). în ultimul exemplu mai apare un fenomen pe care l-am putea numi atribut dislocat: „palpabil", ţinând efectiv de pod, devine o însuşire a umezelii aproape imateriale. Procedeul (clasificat încă de retorica antică drept o figură de stil admisă - hipalagă -, dar cu regim restrictiv) s-a răspândit începând cu Rimbaud şi poate fi întâlnit azi peste tot, potrivindu-se minunat pentru a produce împletiri ireale, dar şi pentru a intensifica ponderea cuvântului dislocat. „Ramură îndurerată şi inimă uscată"



(Jiménez), în loc de: ramură uscată şi inimă îndurerată. „Ursă Mare, coboară, noapte lăţoasă" (Bachmann). Parodistic la Prévert: „Un babalâc de aur cu ceasornic îndoliat".
Şi timpul capătă o funcţie anormală. O dată prin faptul că apare ca un fel de a patra dimensiune a spaţiului, lucruri despărţite în timp fiind alăturate într-un moment unic, căruia îi corespunde un spaţiu figurativ unic; am văzut-o la Eliot. Dar cazul cel mai frecvent este suspendarea totală a succesiunii temporale, ba chiar a timpului ca atare. Această suspendare, poemul o realizează de regulă printr-o alternare arbitrară între timpurile verbale, con- ţinutul său expresiv nefiind adecvat unei asemenea alternări, în acest caz. formele temporale ale verbelor nu sunt decât perspective lirice ale unui ce inert sau atemporal, dacă nu cumva servesc doar ca variante sonore şi ritmice pentru desfăşurarea autonomă a limbajului. Dar se mai pot folosi şi alte mijloace, într-un poem de M.-L. Kaschnitz, Genazzano, primele cinci versuri prezintă, într-o formă nominală eliptică de verb, ceva asemănător cu un eveniment real: urcuşul călare către un orăşel de munte; în continuare apar şi verbe, dar la un imperfect parcă atemporal, cuprinzând diferitele trepte temporale (printre care una viitoare), la care ar trebui gândite evenimentele ulterioare, prezente acum la modul oniric - dacă ar trebui „gândite" în principiu. Observăm că evenimentul real, desfăşurându-se în timpul empiric, apare fără determinări temporale, pe când cel ireal apare în mai multe verbe, a căror treaptă temporală e de asemenea ireală, pentru că, exprimând viitorul ca trecut, suprimă diferenţele dintre ele.
De la Garcia Lorca există un poem în opt versuri, Cazador (Vânător). El procedează prin însumare optică: patru porumbei zboară în sus şi se întorc, „cu umbrele rănite", zac pe pământ în cel mai concis limbaj, o acţiune a cărei înlănţuire cauzală nu e exprimată, ci înlocuită prin copula nevinovată „şi", la aceasta adăugându-se alternanţa spaţială (înălţime-pământ). Pentru o clipă, limbajul se apropie de durere („rănite"), dar o îndepărtează imediat, lăsând ca numai umbrele să fie rănite. Cauza alternanţei imagistice şi spaţiale - vânătorul a tras în porumbei - e omisă, în afară de aceasta,

începutul şi sfârşitul sunt la prezent, cu toate că cele două laturi ale evenimentului aparţin unor trepte temporale diferite - sau ar aparţine, dacă poemul ar avea în vedere realitatea. Dar imaginea dinamică cu care avem de-a face e produsă de fantezie, care elimină cât mai multe elemente din acţiune, printre



care timpul şi înlănţuirea cauzală. Am citat poemul ca unul din nenumăratele exemple pentru eliminarea cauzalităţii. „Azi trebuie să suportăm prezenţa simultană a lucrurilor" în loc să ne aşteptăm la cauzalitate, observă Benn (541, p. 161). Dar poate avea loc şi contrariul. Un vers de Eliot sună: „Pleacă, spuse pasărea, fiindcă frunzişul era plin de copii". Versul stabileşte o relaţie aparent cauzală între lucruri fără relaţie între ele; dar datorită fanteziei, ceea ce e exprimat în a doua parte a versului devine o „cauză" pentru strigătul păsării. Un procedeu posibil, deşi rareori întâlnit în lirica mai veche, a devenit o lege în lirica modernă, anume paradoxul că relaţiile dintre obiecte sau evenimente sunt distruse prin eliminarea unor construcţii cauzale, finale, adversative sau de altă natură, pe când, dimpotrivă, lucruri sau evenimente fără relaţie între ele sunt corelate tocmai prin asemenea conjuncţii: imperiu spectral al fanteziei.
Într-o normă stilistică apropiindu-se de manieră s-a transformat şi coordonarea concretului vizual cu abstractul. „Scrumul ruşinii" (Saint-John Perse); „Trecerea vă surâde" (Benn); „foşnetul afecţiunilor care se veştejesc" (Krolow): „durerea şi bucuria îşi au fiecare frunzişul lor" (Supervielle); „zăpada uitării" (Eliot).
În sfârşit, fantezia acaparează vizualul, dar şi auditivul, prin culori ireale, sustrăgându-şi astfel obiectele din banal „Tăcere de hiacint" (Trakl); „...avea mâini albe-roşii ca scoica" (Lasker-Schuler); „fior albastru" (Lorca); „pământul e albastru ca o portocală" (Eluard). Dar predomină verdele (cum se mai întâmplase şi în literaturile barocului). O revistă înfiinţată de P. Neruda în 1935 se numea *Caballo verde para la poesia* („Cal verde pentru poezie"). „O linişte verde din chitare despletite" (Diego), „părul tău, verde de umede stele" (Jimenez); „soare verde, aur verde" (Saint-John Perse); „timpul trece verde şi păgân" (Krolow: printr-o licenţă sintactică, „verde" e folosit aici semiadjectival şi semiadverbial); „ochi verzi de purpură" (Trakl); „cocleala aştrilor" (Benn; această metaforă cromatică apare, cu toată anormalitatea ei, mai plauzibilă decât alta despre „concavitatea aştrilor" - cea dintâi conţinând, cu toată eterogenia membrilor ei, o posibilitate de a le apropia - de- sigur însă numai în zonele marginale ale limbajului). Amintim, în sfârşit, dominanţa verdelui din *Romance somnábulo* de Lorca (v. mai sus. p. 191). În aceste cazuri, „verde" nu mai este un atribut cromatic, ci o substanţă care, provenind din surse necunoscute, se extinde parcă epidemic.



Judecând după caracterul lor sintactic-semantic, avem de-a face cu cazuri particulare ale adjectivelor paradoxale, anume cu acelea care nu-si precizează sau nu-şi împodobesc substantivul, ci îl înstrăinează: „suspine aurii" (Lasker-Schiiler); ,.o absenţă alba" (Guillén): „soarele trosneşte invizibil" (Aleixandre).

**<titlu> Inserţie şi metafore**

La Rimbaud s-a putut observa pentru prima oară un procedeu pe care l-am numit tehnică de inserţie, îl întrebuinţează şi lirica secolului al XX-lea. Într-un poem târziu de Rilke, Die Tauben (*Porumbeii*), alături de cuvintele raportate la animale - şi acestea abstractizări împinse departe - răsună altele, cu totul diferite, ca: luciu de candelă, fum, jertfa dragostei, ofrandă, potir, preot. Dar ele nu mai sunt parabole sau metafore, ci inserţii ale unui alt domeniu (ritualul jertfei) în aparenţa porumbeilor. La Garcia Lorca citim: „Cai negri trec pe drumurile adânci ale chitarei". Un alt poem de Lorca, compus din unsprezece părţi intitulate separat, poartă titlul general de *Pădurea ceasornicelor*. La început pare o metaforă consecventă (a pădurii pentru ceasornice sau invers); de fapt, însă, e vorba de o întrepătrundere totală a ceasornicelor şi pădurii, domeniul metaforic (pădurea) căpătând o concreteţe adecvată ceasornicelor: „frunze ticăind", „ciorchini de clopote", „întreaga pădure confuză e un păianjen imens ce-i ţese speranţei o plasă sonoră" (415, p. 526 şi urm.). Un maestru al acestei tehnici e G. Diego. În sonetul său *Insomnia*, cel fără somn se adresează celei care doarme, aceasta şi marea devenind o unitate ireală care îl cuprinde şi pe vorbitorul invadat de cuvinte din sfera maritimă: insulă, stânci. Un alt poem, *Sucesiva*, nu e decât întrepătrundere fluidă de apă şi chip uman. Nu mai poate fi vorba de metafore. Comparaţia, posibilă şi în metaforă, e. înlocuită prin echivalenţa absolută.
Dar şi acolo unde, în lirica modernă, metafora mai aminteşte poate de una din funcţiile ei mai vechi, comparaţia, ea a suferit o transformare profundă: clementele pretinse drept comparabile - pretenţie rezultând din tonul şi structura metaforei - sunt de fapt



complet neasemănătoare. Metafora devine cel mai fecund mijloc stilistic al fanteziei nelimitate a poeziei moderne. Ea a servit dintotdeauna la transformarea poetică a lumii. Printr-o parabolă, Ortega y Gasset a formulat odată funcţia ei astfel: „Metafora e cea mai mare putere a omului. Ea se învecinează cu vrăjitoria şi e ca un instrument de creaţie pe care Dumnezeu l-a uitat în creaturile sale, aşa cum chirurgul distrat uită un instrument în trupul celui operat". Dar unei asemenea concepţii i se opune, ca şi în trecut, opinia că funcţia metaforei ar fi să dezvăluie o asemănare exis- tentă între două date, rămasă neobservată până acum, avînd deci un rang asemănător cu adevărul şi fiind altminteri o denumire improprie, alături de care ar exista una proprie, echivalentă cu ea. Desigur că în cazurile benigne de limbaj metaforic, această opinie se şi confirmă. Dar cu cât pătrundem mai adânc în tărâmul poeziei, cu atât îşi pierde din valabilitate. Cel mai puţin adecvată fusese până acum în cazul literaturilor baroce, dovedindu-şi aceeaşi lipsă de adecvare din nou în cazul poeziei moderne. Pentru că aceasta nu trezeşte în metaforă corespondentul unui dat, ci alătură cu ajutorul ei în mod forţat contrariile. Metafora modernă nu se naşte din necesitatea de a reduce necunoscutul la cunoscut. Ea realizează marele salt de la eterogenia părţilor ei la o unitate care, însă, nu e posibilă decât în experimentul lingvistic; iar procedând astfel, tinde spre o eterogenie cât mai extremă, de care e conştientă şi pe care în acelaşi timp o anulează la modul poetic. Evoluând într-un domeniu imagistic ca atare, poemul

produce înăuntrul acestuia un strat secundar de imagini străin de acest domeniu, eventualele valenţe vizuale fiind aici mai puţin importante decât violenţa realizată prin ciocnirea straturilor eterogene. Din facultatea metaforică primară de a corela un termen apropiat cu altul depărtat, lirica modernă a dezvoltat cele mai uimitoare combinaţii asimilând termenul depărtat ca atare altuia depărtat la modul extrem, neţinând seama de cerinţa ca această asimilare, motivată obiectiv sau chiar logic, să poată fi realizată şi de către cititor. Mai elocvent decât literatura clasică, textele moderne arată că nu denumirile metaforice sunt cele „improprii", ele fiind, dimpotrivă, cele de neînlocuit, specifice, - şi anume specifice unei lirici care este primordial închinată limbajului, şi nu unui raport cu lumea, oricare ar fi. Asemenea metafore creează o anti-lume opusă lumii curente, implicit lumii poeziei mai vechi (şi mai fericite), în multe cazuri,



metafora modernă nici nu mai are scopul de a fi o imagine alături de „realitate", anulând ea însăşi diferenţa dintre limbajul metaforic şi cel nemetaforic.
E. Pound cere imaginii metaforice să fie „vârtej emanator de raze, prin care fulgeră idei cu rezonanţă infinită. Există un poem al lui R. Queneau, *L'Explication des metaphores* (în 304): metaforele - acesta e sensul - îşi proiectează „imaginile negative" în neant ca o pluralitate efervescentă, fiecare din ele fiind un „dublu inventat al adevărului" şi producând o realitate aparte, anume realitatea inexistentă. Despre metaforele lui Jimenez s-a spus că „întunecă realul pentru a dobândi o mai mare claritate poetică". Aleixandre observă: „Numai poezia ştie că vântul uneori se numeşte buze, alteori nisip".
Vom cita spre ilustrare câteva exemple din practica poetică, „în câmpia furtunoasă putrezesc rădăcinile geamătului" (Eluard). „Limba e un peşte roşu în cupa vocii tale" (Apollinaire). „încet, luna seceră vechiul tremur al fluviului" (Lorca). „Trăsnete răsunând din ferestre" (Ungaretti). „S-au culcat pe obrajii tăi porumbeii aurii" (Lasker-Schüler). „Apa aerului", „carnea pâinii" (Krolow); „glandă siderală" (Michaux). Recunoaştem uşor factura comună a acestor exemple, în măsura în care ţinem cont de conţinuturile lor: inegalul absolut devine identic.
Dar mai trebuie să ţinem cont şi de altceva, şi anume care dintre tipurile formale posibile ale metaforei sunt folosite, şi care dintre acestea sunt cele preferate la rândul lor. Fiindcă şi de aici putem obţine indicii ale modernităţii.
Mai puţin aparentă sub aspect formal e metafora predicativă cu caracter definitoriu, acest tip fiind comun tuturor epocilor de literatură. „Un porumbel negru e noaptea” (Lasker-Schüler); „chitara e o fântână plină de vânt în loc de apă” (Diego). Ceea ce e valabil şi pentru metafora atributivă şi cea verbală. „Ţărmuri cu frunţi de şarpe” (Alberti; atributiv). „Vânturi de gheaţă scâncind în întuneric” (Trakl: verbal). Insolitul acestor metafore rezultă exclusiv din materialul lor. Cu ajutorul acestuia, ele transpun lumea familiară într-un raport senzorial şi semantic eteronom.
Altfel orientate sunt metaforele care. oricum anormale în ce priveşte conţinutul, îşi modifică şi aspectul formal tradiţional. Avem de-a face cu o variantă a metaforelor apozitive. Prin omiterea articolului (în limbile romanice, acolo unde ar trebui folosit).

ele ajung la o contragere sintactică arătând cam în felul următor: „Biserică, femeie de piatră” (Jouve); „chip, scoică sunînd” (Eluard); „octombrie, insulă cu profil exact” (Guillén). Juxta - punând asemenea metafore cu lucrurile, lirica nu mai e departe de identificare. Dar metafora modernă se apropie şi pe altă cale de identificare, şi anume acolo unde foloseşte tehnica de aglutinare apărută, la început timid, din prima jumătate a secolului trecut: „ban de aur amiază", „scamatoare zi", „barcă fantezie" (Krolow). în aceste exemple, de fiecare dată primul termen e metafora celui secund, în fond o metaforă predicativă al cărei verb predicativ („este") lipseşte. Tocmai această contracţie conferă tipului nota specific modernă. A devenit celebru laconicul vers final din Zone a lui Apollinaire: „*Soleil cou coupe*"; avem şi aici o aglutinare care juxtapune pe neaşteptate subiectul (soare) cu faza sa momentană (apus); aceasta însă numai la modul metaforic, aşa încât s-ar putea vorbi de o metaforă absolută a cărei semnificaţie de bază (apusul soarelui) nu e numită (v. mai jos, p. 214).

Dar tipul cel mai frecvent al liricii moderne e acela numit de obicei metaforă genitivală. (Desigur, denumirea e imprecisă pentru că nu metafora, ci obiectul ei e la genitiv.) Schema reiese dintr-un exemplu simplu: „hora stelelor". E una din cele mai vechi scheme ale limbajului metaforic. Din cauza funcţiei slăbite şi deci multiplu disponibile a genitivului, acest tip permite însă extraordinare cutezanţe de limbaj. De cele mai multe ori, schema veche serveşte la efecte de înstrăinare: altă tensiune contradictorie a poeziei moderne. E adevărat că trebuie să distingem două subspecii. Prima e aceea în care metafora genitivală are în vedere exclusiv un atribut, o stare ori o situaţie din mai multe posibile ale unui lucru, acesta la rândul său rămânând mereu supraordonat în asemenea cazuri, efectul metaforic rezultă din schimbarea domeniului de referinţă sau din disonanţa semantică şi altele asemănătoare, deci din material. „*Strigăte mute ale oglinzilor*" (Ungaretti): oglinzile licăresc, ceea ce nu e decât una din multiplele aparenţe posibile ale oglinzilor, nu una absolut identică cu ele. Transpunerea licăririi în paradoxia „strigătelor mute" rămâne, deci, în sfera metaforelor atributive, referitoare la fenomene pasagere. „Foarfecă ochilor despică melodia" (Eluard): aruncare iritată a unei priviri pe o melodie dispreţuită; dar privirea ar putea fi tot atât de bine prietenoasă sau



neutră - drept urmare, avem şi aici o metaforă cu funcţie atributivă, referindu-se la ceva supus modificării.

De altă natură e metafora genitivală identificatoare. Cutezanţele ei sunt mai mari decât ale primei subspecii. „Paiul apei" (Eluard): ambele laturi sunt identificate; s-ar putea vorbi şi despre o metaforă a genitivului predicativ, întrucât primul substantiv („pai") e nume predicativ pentru „apă" (apa e pai). Dintre autorii discutaţi în cuprinsul acestei cărţi, Éluard oferă cea mai bogată recoltă pentru această subspecie a metaforei. De altfel, ea apare la Éluard cu particularitatea că, sub aspect semantic, cuvintele ei luate în parte sunt cât se poate de simple, ele intrând, însă, datorită metaforei identificatoare, într-o neobişnuită tensiune reciprocă: „fusceii vântului", „lacrimile hazardului", „oglinzile buzelor". Putem renunţa la citate din alţi lirici, metaforele genitivale identificatoare din textele lor nefiind construite altfel decât la Éluard. Revenim numai

asupra aspectului simptomatic al acestui fenomen: morfemul cel mai uzat şi mai imprecis semantic, articolul genitival, înlesneşte cel mai mult disarmonia semantică, împreunarea magică a celor eterogene.
Mai trebuie să atragem atenţia asupra unui singur moment, pe care de altfel l-am indicat anterior: pare să se şteargă diferenţa dintre limbajul metaforic şi cel nemetaforic. „*Roadele vântului*", „pietrele zgomotului" (Éluard), „scrumul stelelor" (Montale): în aceste identificări, în mod cert, nu metafora este semnificativă, ci combinaţia lexicală ca atare. Considerat în parte, aspectul metaforic ar putea să înşele. Ceea ce, însă, trebuie remarcat dincolo de identificarea celor obiectiv diferite (care există desigur şi ea) este identificarea planurilor lingvistice, a celui metaforic cu cel propriu. De aici folosirea excesivă, în alternanţă continuă, a celor două planuri lingvistice la Éluard, Lasker-Schüler, Aleixandre. Ne aflăm oarecum în faţa unei matematici superioare a poeziei, în faţa încercării de a transcende prin poezie datele şi categoriile uzuale ale limbajului.
În legătură cu identificările metaforice mai putem spune că pe când civilizaţia tehnică conexează spaţiile materiale, poezia creează - îndeosebi prin limbajul ei metaforic - conexiunea a ceea ce, sub raport material, e absolut inconexabil.

209

**<titlu> Concluzii**

Este evident în ce mare măsură limbajul metaforic modern corespunde cu tot ceea ce am descris până acum. La fel şi disonanţa lui. Cu acest concept ne întoarcem la ceea ce spuneam la începutul cărţii noastre. Acolo am citat o propoziţie a lui Stravinsky referitoare la disonanţă, încă din 1914, pictorii Marc şi Kandinsky au revendicat „legea disonanţei cromatice". Muzicienii contemporani vorbesc uneori despre acorduri „intense" sau „hiper-acute", referindu-se, însă, la caracterul lor autonom, nu la funcţia de a forma trecerea spre o consonanţă care ar rezolva tensiunea. Va trebui să admitem că lirica modernă urmează în disonanţele ei o lege stilistică proprie. La rândul ei, această lege - după cum am încercat să indicăm în diferite rânduri - urmează situaţia istorică a spiritului modern. Prin ameninţarea excesivă a libertăţii sale, tendinţa lui către libertate devine excesivă. Expresia lui artistică nu mai ajunge la repaus în realitatea obiectivă, contemporană, istorică, în la fel de mică măsură ca şi în transcendenţa autentică. De aceea, imperiul poetic al spiritului modern e lumea ireală creată de el însuşi, care nu există decât în virtutea cuvântului. Ordinile ei, care îi sunt întru totul proprii, se află într-o tensiune voit nerezolvată faţă de tot ce e obişnuit şi asigurat. Chiar şi acolo unde o asemenea poezie se manifestă foarte liniştit, o caracterizează acea eterogenie a cărei depresiune poate să fie farmec şi al cărei farmec poate să fie depresiune. Lirica modernă e ca o poveste mare, solitară, niciodată auzită; în grădina ei sunt flori, dar şi pietre şi culori chimice, - roade, dar şi droguri primejdioase; a trăi în nopţile ei şi sub temperaturile ei extreme e obositor. Cine ştie să asculte, percepe în această lirică o dragoste dură care vrea să rămână neconsumată şi care, de aceea, îşi îndreaptă vorbirea mai curând într-un spaţiu confuz sau gol decât spre noi. Realitatea dezarticulată sau sfâşiată de violenţa fanteziei subzistă în poem ca un câmp de ruine. Deasupra ei se stratifică irealităţi forţate. Dar ruinele şi irealităţile

sunt purtătoare ale misterului care determină actul creaţiei lirice.
Conţinutul acestei creaţii, liricii îl exprimă disonant: nedeterminarea prin cuvinte determinative, complexitatea prin propoziţii simple, nemotivarea printr-un motiv (sau invers), neraportarea printr-o raportare (sau invers), spaţiul sau atemporalitatea prin

210

denumiri temporale, abstractul prin forţele magice ale cuvântului, arbitrarul conţinutului prin forme severe, imaginea invizibilului prin elementele senzoriale ale imaginii. Sunt disonanţele moderne ale limbajului poetic. Dar el tot limbaj rămâne, chiar dacă nu mai e destinat decât rareori înţelegerii. Fiindcă aici limbajul e folosit ca o claviatură la care nu se poate prevedea ce sunete şi ce semnificaţii va produce. Poeţii sunt singuri cu limbajul. Dar limbajul singur îi şi salvează.
În descrierea liricii moderne a trebuit să recurgem aproape mereu la concepte negative. De aici a rezultat, însă, cât de consecvente sunt filiaţiile sau corespondenţele fiecăreia, chiar şi a celor mai anormale caracteristici ale stilului ei. Astfel, lirica modernă poate fi recunoscută prin structura ei chiar şi acolo unde încifrarea vorbirii sau arbitrarul procedeelor ei sunt extreme. Pe de altă parte, consecvenţa interioară care se manifestă în tendinţa ei de evadare din realitate şi normalitate, alături de autonomia până şi a celor mai riscante aventuri în limbaj, e o indicaţie pentru valoarea unui liric şi a unui poem. Vechiul precept al evidenţei artistice pe care trebuie să o aibă poezia nu a fost înlăturat Singura modificare ce i s-a adus e transpunerea sa din imagini şi idei în curbe de limbaj şi de tensiune libere de sens. Chiar dacă apar la un material obscur care permite orice interpretare, ele pot avea un efect stringent; - şi atunci, poemul e reuşit Pornind de la asemenea indicii, învăţăm să deosebim cu timpul pe avangardiştii zilei de cei chemaţi, pe şarlatani de poeţi.

279

**<titlu> ANEXA II**
**PATRU INTERPRETĂRI**

280

**<autor> PAUL ÉLUARD**
**<titlu> Le langage des couleurs (1949)**

Je vous connais couleurs des hommes et des femmes
Fleurs fraîches fruits pourris halos décomposés
Prismes musiciens brouillards fils de la nuit
Couleurs et tout est vif qui m'ouvre grand les yeux
Couleurs et tout est gris qui me donne à pleurer
5

Couleurs de la santé du désir de la peur
Et la douceur d'aimer répond de l'avenir
Couleurs crime et folie et révolte et courage

Et le rire partout dénudant le bonheur
Et parfois la raison qui nous vomit stupides
10

Et toujours la raison qui nous recrée sublimes
Le battement du sang par les chemins du monde
Couleurs le désespoir a beau creuser la nuit
Les mystères noircir jusqu'à l'os l'insomnie
Des rêves se font jour qui sont beauté bonté

D'un côté de mon coeur la misere subsiste
De l'autre je vois clair j'espère et je m'irise
Je reflète fertile un corps qui se prolonge
Je lutte je suis ivre de lutter pour vivre
Dans la clarté d'autrui j'érige ma victoire.
20

Poemul e alcătuit din alexandrini nerimaţi. Dar ei sunt întrucâtva convenţionali doar sub aspect numeric, finalurile versurilor fiind tratate liber, adică neprezentând vreo alternanţă regulată de terminaţii masculine şi feminine. De mai multe ori întâlnim figuri sonore, astfel aliteraţia (v. 1: - connais couleurs; v. 2: fleurs fraîches fruits, etc.), rima fortuită (v. 6: peur l v. 9: bonheur), rima interioară (v. 6/7: peur / douceur; v. 19: - ivre / vivre -), asonanta (v. 15: beauté bonté). Caracteristice sunt atât aceste figuri ca atare, cât şi apariţia lor asimetrică ce pare să aibă ceva întâmplător. Nu e întâmplătoare, în schimb, aglomerarea din



**<autor> PAUL ELUARD**
**<titlu> Limbajul culorilor**

Vă cunosc, culori ale bărbaţilor şi-ale femeilor,
Flori proaspete, fructe putrezite, halouri descompuse,
Prisme muzicale, ceţuri, fiice ale nopţii,
Culori, şi viu e tot ce-mi deschide larg ochii,
Culori, şi cenuşiu e tot ce mă face să plâng.
5

Culori ale sănătăţii, dorinţei, fricii,
Şi dulceaţa iubirii chezaşă-i pentru viitor,
Culori, crimă, şi nebunie, şi revoltă, şi curaj,
Şi râsul pretutindeni dezgolind fericirea,
Şi uneori raţiunea ce ne vomită tâmpi.
10

Şi totdeauna raţiunea ce ne replămădeşte sublimi,

Zvâcnetul sângelui pe drumurile lumii,
Culori, zadarnic deznădejdea scurmă noaptea,
Misterele-n van le-nnegreşte până la os insomnia:
Ies la iveală visuri ce-s frumuseţe, bunătate.
15

De-o parte-a inimii mele dăinuie mizeria.
De cealaltă văd limpede, sper şi mă irizez,
Răsfrâng fertil un trup care se prelungeşte.
Lupt şi sunt îmbătat de lupta de-a trăi:
În limpezimea altuia victoria mi-o înalţ.
20

(Traducere de MIRCEA IVĂNESCU şi SORIN MĂRCULESCU)

ultima strofă a vocalelor în „i", a căror sporire corespunde înălţării triumfale a reprezentărilor. Vizibil intenţionată e o anume neclaritate sau, poate numai nefamiliaritate, sintactică. Poemul începe cu o invocaţie ce poate fi dedusă din „vous". Dar să conţină oare şi versurile următoare invocaţii, sau poate doar numiri? E dificil de hotărât, în afara ultimei strofe care, cu propoziţiile ei scurte, părăseşte stilul nominal al strofelor anterioare. Acest stil nominal, dominant în primele trei strofe, rămâne cu elementele sale lexicale în afara unei legături sintactice sesizabile. Lipsa acesteia se observă mai ales acolo unde ni se pare



că percepem o determinare sintactică, devenind nesiguri la o privire mai atentă. Astfel în v. 8: oare grupul „crime eî folie" e un genitiv deghizat la „couleurs", o analogie variată, deci, la „couleurs de la santé (v. 6), sau un complex independent? Oare v. 14 e o elipsă, dar care ar putea fi completată conform v. 13 („les mysteres ont beau noircir..."), sau avem de-a face cu un infinitiv la modul absolut? Abia începând cu înălţarea triumfală a ultimei strofe, poemul iese din nedeterminarea sa sintactică de până acum. Exact cum, la figurile sonore, înlocuirea fortuitului (aparent) prin nefortuitul univoc corespunde dinamicii de înălţare a ultimei strofe, îi corespunde şi înlocuirea nedeterminării sintactice (intenţionate) prin determinarea sintactică.
În acest poem e într-adevăr vorba despre culori, dar în aşa fel încât numai puţine din lucrurile sau evenimentele atinse au valoare cromatică naturală: flori, prisme (acestea conţinând irizarea care va interveni abia mai târziu, în v. 17), noapte, a înnegri (întuneca), claritate. Cât despre culori care ar putea fi numite concret, există numai una singură: „gris", în v. 5. Or, îndrăzneala poemului stă în conexarea unor domenii de reprezentare, care în mod natural nu au nici o valoare cromatică, cu o forţă cromatică generală, şi anume prin abstractul „couleurs" ce apare de şase ori, cu efect mai curând acustic decât optic. Bărbaţi, femei, uimire, lacrimi, sănătate, instinct, spaimă, crimă, nebunie, disperare - toate capătă rang de culori. Astfel, întreg poemul evoluează în raporturi antinaturaliste, liber stabilite, între lumea umană şi o lume a culorilor cu înţeles categorial, - o „coloritate". Cum s-ar putea spune eventual, înăuntrul unor

asemenea raporturi are loc apoi şi înălţarea din ultima strofă, unde „coloritatea" trece în luminos, sprijinită de acele numeroase vocale în „i" şi de claritatea sintactică survenită între timp. Interpretarea unor versuri izolate se loveşte de dificultăţi intenţionate şi ar face bine ca mai întâi să treacă în revistă cuvintele ca atare şi în asociaţiile lor. Un întreg semantic există totuşi, creat prin acele raporturi şi prin înălţarea în luminos.

283

**<autor> J. GUILLÉN**
**<titlu> Una Puerta (1950)**

Entreabierta, la puerta.

A quién buşea esa luz?

Flúido el claroscuro.

3

Se trasluce, se esquiva
- Para quien el silencio? —
Un ámbito en clausura.
6

Llama, quizá promete
La incognita. Vislumbres.
A qué sol tal reposo?
9

Y el tránsito propone.
Dirige por un aire
Vacante, persuasive.
12

Interior. Estos muros
Encuadran bien la incognita.
Aquí? Nogal, cristal.
15

Un silencio se aísla.
Familiar, muy urbano?
Huele a roşa diaria.
18

Puerta cerrada: lejos.

Esta luz es destino?
Entonces, frente a frente...
21

284

**<autor> J. GUILLÉN**
**<titlu> O uşă**

Întredeschisă, uşa
Pe cine-l caută lumina?
Fluid clarobscurul.
3

Transpare, se fereşte
- Pentru cine tăcerea? -
Incintă-n claustrare.
6

Cheamă, promite poate
Necunoscuta Licăriri.
Pentru ce soare tihna?
9

Şi trecerea propune,
Conduce printr-un aer
Vacant, convingător.
12

Interior. Pereţii
Închid necunoscuta
Aici? Nuc, cristal.
15

O linişte se-nsingură.
Intim, foarte urban?
Miroase-a roză zilnică.
18

Uşă-nchisă: departe.
Lumina-aceasta-i soartă?
Atuncea, faţă-n faţă...
21

(Traducere de SORIN MĂRCULESCU)

285

Două din cele şapte strofe sunt grafic dispuse retras în pagină, ca şi cum ar vrea să vorbească într-o altă tonalitate. Totuşi, dicţiunea tuturor strofelor e unitară: o concizie dominată de expresii nominale, aceeaşi pe care o întâlnim în cele mai multe poeme ale lui Guillén. Tema strofelor sunt câteva grade de lumină şi un spaţiu, acesta din urmă format dintr-o uşă, pereţi şi un interior limitat de acestea. Elementul conturat-uman nu există decât la modul aluziv, în „necunoscuta" amintită de două ori (v. 8 şi v. 14) care, însă, mai curând sporeşte impresia generală de absenţă umană decât o atenuează. Poemul se ţine cât mai departe de orice reproducere figurativă, şi nu vrea în consecinţă nici să fie raportat la o realitate care s-ar putea reproduce astfel. El îşi reduce latura tematică accesibilă experienţei (spaţiu, lumină etc.) la elemente incoerente, a căror intervenţie sau neintervenţie rămâne nemotivabilă Dorinţa firească a cititorului de a ajunge la o interpretare univocă e respinsă prin aceste incoerenţe, poate mai mult chiar prin cele şase versuri interogative. Sensul acestora din urmă nu e un lucru ce ar putea fi aflat prin întrebare, ci suspendarea oricărei determinări. Ba mai mult, reiese că versurile interogative stau la originea acelei stări de suspensie a poemului care se extinde şi asupra celorlalte versuri. Se poate spune astfel, mai mult ca o presupunere decât în mod cert: o uşă întredeschisă se deschide după un răstimp, o lumină nedefinită trece înăuntru sau în afară, prin presimţiri, gol, linişte, parfum priveşte un arbore, apropierea se schimbă în depărtare, şi în această depărtare se naşte o nouă - umană? - apropiere (v. 21). S-ar putea spune, însă, şi altele, şi tocmai această posibilitate ne permite să descoperim caracterul poemului: un gest de indicare prin limbaj, fără consolidare a ceea ce arată limbajul, care, însă, prin suspensia sa, produce un maximum de tensiune.

286

**<autor> G. UNGARETTI**
**<titlu> Popolo (1919)**

Fuggí il branco solo delle palme
e la luna
infinita su aride notti

La notte piu chiusa
lugubre tartaruga
annaspa
5

Un colore non dura

La perla ebbra del dubbio
già sommuove l'aurora e
ai suoi piedi momentanei
la brace

Brulicano già gridi
d'un vento nuovo

Alveari nascono nei monti
di sperdute fanfare

Tomate antichi specchi
voi lembi celati d'acqua

E
mentre ormai taglienti
i virgulti dell' alta neve orlano
la vista consueta ai miei vecchi
nel chiaro calmo
s'allineano le vele

O Patria ogni tua età
s'è desta nel mio sangue

Sicura avanzi e canti
sopra un mare famelico

287

**<autor> G. UNGARETTI**
**<titlu> Popor**

A fugit ceata singuratică de palmieri
şi luna,
infinită peste aridele nopţi.

Noaptea, mai ferecată
ca o lugubră ţestoasă,
bâjbâie.

O culoare nu dăinuie.

Perla nebună a îndoielii
stârneşte-n fine aurora şi

de pe picioarele-i nestatornice
jăratecul.
10

Mişună-n fine strigătele
unui vânt nou.

În munţi se nasc roiuri
din risipite fanfare.

Întoarceţi-vă, vechilor oglinzi.
voi, ochiuri ascunse de apă !
15

Şi
în timp ce măcar acuma tăioşi
lăstarii înaltelor zăpezi tivesc
peisajul obişnuit al moşilor mei,
în liniştea clară
se aliniază velele.
20

O, Patrie, fiece vârsta a ta
s-a deşteptat în sângele meu,
25

Sigură înaintezi şi cânţi
peste o mare flămândă.

(Traducere de M. R. PARASCHIVESCU şi AL. BĂLĂCI)

288

Titlul are numai o singură raportare la conţinutul poemului, anume la „Patria", v. 24. Dar chiar şi această raportare poate fi doar presupusă, fără a prezenta vreo certitudine. Ghidându-ne după această raportare - a cărei incertitudine e probabil intenţionată -, poemul pare să se refere la o întoarcere în patrie din Orientul Apropiat. Această interpretare s-ar putea corobora pe plan verbal cu lansarea din trecutul „fuggf" din v. l şi desfăşurarea ulterioară la prezent, iar dinspre conţinut cu „branco solo delle palme" (v. 1), cu v. 16 („tomate...") şi cu v. 21 („ai miei vecchi"). E, însă, evidentă intenţia de a şterge contururile mai exacte ca ţinând doar de materialul brut şi de a lăsa să acţioneze, în schimb, sugestia selectivă. De aceea nu ni se dă nici o orientare spaţială sau concretă sigură. Evenimentele temporale în schimb sunt mai clare, ele fiind controlabile cu ajutorul gradelor de lumină. Poemul lipsit de punctuaţie se articulează fără efort, la citirea cu voce tare sau la ascultarea sa, într-un şir de propoziţii scurte, din care face excepţie numai perioada mai lungă din „strofa" a opta (= v. 18-23).

Metaforismul bogat al poemului, care formează stratul său cel mai intensiv poetic, prezintă mai multe tipuri: metafora predicativă în v. 5 şi v. 16; metafora genitivală în v. l, v. 8, şi v. 20; tipul cel mai izbitor e, însă, metafora absolută din v. 14/15, unde cei doi membri (se nasc roiuri din risipite fanfare) îşi arată numai latura metaforică, nu însă şi lucrurile la care sunt raportate. Iar toate metaforele au în comun ecartamentul enorm al imaginii, care în v. 5/6 şi în v. 14/15 e poate cel mai mare. Probabil că avem de-a face şi aici cu suspendarea diferenţei dintre vorbirea metaforică şi cea nemetaforică (v. mai sus, p. 208) şi cu producerea unor efecte de înstrăinare semantice şi sonore prin combinaţii inedite de cuvinte. Dincolo de toate trăsăturile enigmatice, poemul e unificat prin arcul de mişcare în crescendo; întâi palmierii nocturni, parcă îndepărtându-se în fugă, apoi noaptea ca atare, mai departe luminarea înceată (v. 8 „dubbio" - lumina incertă a zorilor), la care se adaugă vântul de dimineaţă, în cele din urmă lumina numită explicit (v. 23), deşteptarea - deşi metaforică - în v. 25,

şi acum, în momentul culminant al mişcării, cântarea victorioasă deasupra mării pătimaşe (v. 26/27). - La fel cum se întâmplă atât de des în lirica modernă, şi acest poem se descifrează pornind de la mişcările sale, prin acestea din urmă înţelegându-se atât cele ale reprezentărilor, cât şi cele ale gesturilor de limbaj.

290

**<autor> G. BENN**
**<titlu> Immer schweigender (1930)**

Du in die letzten Reiche,
du in das letzte Licht,
ist es kein Licht ins bleiche
starrende Angesicht,
da sind die Tränen deine,
da bist du dir entblößt,
da ist der Gott, der eine,
der alle Qualen löst
5

Aus unnennbaren Zeiten
eine hat dich zerstört,
Rufe, Lieder begleiten
dich, am Wasser gehört.
Trümmer tropischer Bäume,
Wälder vom Grunde des Meer,
grauendurchrauschte Räume
treiben sie her.
15

Uralt war dein Verlangen,
uralt Sonne und Nacht,

alles: Träume und Bangen
in die Irre gedacht,
immer endender, reiner
du in Fernen gestuft,
immer schweigender, keiner
wartet und keiner ruft.
20

La citirea, dar mai mult încă, la ascultarea sa, poemul se apropie de zona familiară a cântecului strofic (Lied), păstrând, ca şi acesta, gestul cântării. Schema metrică, menţinută consecvent



**<autor> G. BENN**
**<titlu> Tot mai tăcut**

Tu către ultime regnuri,

tu către ultime zări,

de nu-ţi zăresc ele chipul

palid încremenit,

iat-ale tale lacrimi,

iată, îţi eşti dezvelit,

iată zeul ce singur

mântuie orice chin.

5
Din nenumitele vremuri
una te-a zdrobit,
lângă ape auzite
cânturi, chemări te petrec,
10
trunchiuri tropicale,
codri din hăul marin,
spaţii vuind de teroare
spre tine vin.
15

Străveche ţi-a fost dorinţa,
soarele, noaptea, străvechi,

toate: vise şi temeri
cugetate-n deşert,
tot mai sfârşit, tot mai pur, tu,
trepte în depărtări,
tot mai tăcut, şi nimeni
aşteptând şi chemând.
20

(Traducere de DIETER FUHRMANN)

(versul începe cu o silabă accentuată, la care se adaugă alte două în interiorul lui, intervalele între acestea fiind formate, la alegere, din una sau două silabe neaccentuate). ajută la această apropiere, ca şi rimele încrucişate din toate cele trei strofe. Singura excepţie, anume v. 16, cu numai două silabe accentuate, nu alterează caracterul de cântec, care e atât de pregnant, încât întrebarea despre sens pare de ordin secundar. Cu atât mai puternic contrastează cu această cantabilitate sensul care abia se lasă descifrat în prealabil, acesta se anunţă printr-o sintaxă a cărei caracteristică principală e reducţia Dar reducţie a ce? Prepoziţia „in" din versurile l şi 2 e probabil o prepoziţie a direcţiei, ceea ce rezultă din acuzativul următor: dar lipseşte verbul care să închege construcţia, în versurile 3/4 avem aceeaşi deficienţă; în acelaşi timp pare să fie vorba de o propoziţie condiţională, dar după ea nu urmează un „dann", cum ar fi de aşteptat, ci adverbul de loc „da", în strofa a doua (v. 12) se poate spune cu greu cine e subiectul care aude, şi mai departe, cine e adus de valuri (v. 16), cântecele sau codrii, în strofa a treia lipseşte orientarea versului 18: e oare o comparaţie sau şi o adecvare (dorinţa a fost atât de străveche cât de străvechi sunt soarele şi noaptea), sau poate un grup lexical absolut, care împarte cu versul precedent doar categoria „uralt"? La ce se referă v. 21 „endender" etc., - care e subiectul ce determină acest eveniment şi ceea ce urmează? Genitivul, precizat formal numai pe jumătate, „des Meer" (v, 14) ar putea fi înţeles de asemenea ca o reducţie, nu ca efectul unei constrângeri din partea rimei. Benn întrebuinţează acest genitiv eliptic mai des (de ex. 574, II, p. 413). Or, aceste reducţii şi raportări sintactice neclare sunt într-adevăr derutante, sustrăgându-se metodelor obişnuite de elucidare a propoziţiilor. Totuşi răzbat din aceste versuri accente dureroase, conturate prin titlu - care provine din versul penultim, resemnat -, prin repetarea lui „letzt" la început şi prin versurile finale. Din cauza tonului liric reţinut, caracteristic perioadei mediane a lui Benn, aceste accente rămân însă neexplicite, prin faptul că nu e numită cauza lor. Ele sunt contigue unor reprezentări sau frânturi de evenimente la care tonul şi evocaţiile sunt mai importante decât conţinuturile lor. Ba mai mult, aceste reprezentări şi frânturi de evenimente sunt izolate, şi nici nu ştim, în ce fel ar putea fi legate între ele - dacă ar fi să le privim ca procese obiective. Chiar şi înăuntrul fragmentelor izolate între ele se anunţă aceeaşi neclaritate sau pluralitate a posibilităţilor de raportare ca în sintaxă. De ce la început zeul ce dezleagă de toate chinurile (v. 7/8) şi la sfârşit totuşi acea însingurare tăcută?



Nu ne-putea aştepta mai curând la o succesiune inversă? Dar abandonarea succesiunii

naturale, logice şi altcum uzuale face parte din caracteristicile fundamentale ale stilului interior al lui G. Benn; am mai avut ocazia să ne referim la aceasta în legătură cu poemul său Chopin (v. mai sus, p. 180). Alte întrebări: de unde vine acea unică epocă distrugătoare şi de ce distruge tocmai ea (v. 10)? Acele „Fernen" (v. 22) trebuie înţelese metaforic sau în sens propriu? Şi, în sfâşit: cine e acel tu din întregul poem? Un eu ce se adresează sieşi, sau un tu efectiv - are deci poemul un sens monologal sau dialogal? Cine e cel care gâdeşte în deşert („in die Irre" - v. 20), - visele şi teama înseşi, sau acel eu? acel tu?
Nu e nevoie, desigur, de persuasiune pentru a recunoaşte că poemul, cu toate neclarităţile determinate de stilul său, nu trăieşte într-o zonă lipsită de obligativitate. Reducţiile sale sintactice şi semantice nu-1 desprind numai de ceea ce e cotidian în vorbire şi simţire, dar îl poartă într-o regiune a limbajului şi a sufletului din care nu vrea să se mai întoarcă. El a abandonat cursivităţile lingvistice şi conţinutiste pentru a fi pe deplin, absolut, ceea ce vrea să fie: îndurerare nemotivabilă, rămas-bun, însingurare.



**<titlu> CRONOLOGIE**

1759 şi urm. Diderot, Salons.
1760 (?)-72 Diderot, Le Neveu de Rameau.
1776-1777 Rousseau, Leş Reveries d'un promeneur solitaire.
1798 Novalis, Fragmente.
1801 Novalis, Heinrich von Ofterdingen.
1802 Victor Hugo se naşte la Besanţon.
1821 Baudelaire se naşte la Paris.
1827 Victor Hugo, Prefaţa la Cromwell.
1840-1845 E A. Poe, Tales ofthe Grotesque and Arabesque.
1842 Mallarme se naşte la Paris.
1845-1855 Baudelaire, Curiosites esthetiques (ediţia completă în 1865).
1846 Lautreamont se naşte la Montevideo.
1846 E A. Poe, A Philosophy of Composition.
1846-1862 Baudelaire. L'art romantique (ediţia completă în 1868).
1848 E A. Poe, The Poetic Principie.
1854 G. de Nerval, Leş Chimeres.
1854 Rimbaud se naşte la Charleville
1854 Baudelaire începe să traducă povestirile lui E A. Poe; continuă pînă în 1865.
1855-1912 G. Pascoli.
1857 Baudelaire, Les Fleurs du Mal (versiunea definitivă, postum în 1868).
1862 Primele poeme de Mallarme.
1863-1870 Mallarme profesor de liceu la Tournon, Besangon, Avignon.
1864 Baudelaire, Petits poemes en prose.
1865 Yeats se naşte la Dublin.
1867 Lautreamont soseşte la Paris.
1867 Baudelaire moare la Paris.

1867-1916 Ruben Dario (1892, 1898, 1908-1914 în Spania).
1868/69 Lautreamont. Chants de Moldoror.
1868-1933 Ştefan George.
1869-1873 Rembaud îşi scrie poeziile.
1870 Moartea lui Lautreamont Ia Paris.
1870-1894 Mallarme profesor de liceu la Paris.
1871 Rimbaud, Scrisorile vizionarului - Rimbaud se stabileşte la Paris.
1871 Valéry se naşte la Sete.
1871 Marcel Proust se naşte la Auteuil.
1874 Rimbaud abandonează activitatea literară şi îşi începe viaţa rătăcitoare.
1874 Mallarmé, La derniere mode.
1874-1929 Hugo von Hofmannsthal.
1875 Rilke se naşte la Praga.
1876 Portretul lui Mallarmé de Manet.
1876 Else Lasker-Schuler se naşte la Elberfeld.
1880 şi urm. Rimbaud în Africa
1880 Apollinaire se naşte la Roma
1881 Jimenez se naşte la Moguer (Andaluzia).
1884 Verlaine, Leş poetes maudits (aici, printre alţii, e vorba despre Rimbaud şi Mallarmé).
1885 Victor Hugo moare la Paris.
1885 Ezra Pound se naşte la Hailey (S.U.A.).
1886 Benn se naşte la Mansfeld.
1887 Mallarmé Poe'sies (elaborarea începe din 1862).
1887 Saint-John Perse se naşte la Saint Leger Ies Feuilles (Guadelupa).
1887 Trakl se naşte la Salzburg.
1888 Ungaretti se naşte la Alexandria
1888 T. S. Eliot se naşte la St Louis (S.U.A.).
1889 Mallarmé, traducerile din poemele lui Poe.
1889 Bergson. Essai sur Ies donne'es imme'diates de la conscience.
1889-1897 Primele poeme de Valery; după care păstrează tăcerea în poezie pînă în 1917.
1891 Moartea lui Rimbaud la Marsilia
1891 Saltnas se naşte la Madrid.
1891 Valéry îl vizitează pe Mallarmé.
1892-1893 Perioada culminantă a „Serilor de Marţi" la locuinţa din Paris a lui Mallarmé.
1893 J. Guillén se naşte la Valladolid.
1894 Debussy, Prelude h l'Apres-rnidi d'un faune.
1894 Mallarme. pensionar, tine conferinţe în Anglia; se retrage
la Valvins (dep. Seine).
1895 Eluard se naşte la Saint-Denis.
1896 Diego se naşte la Santander. 1896 Montale se naşte la Genova
1896 Vcrlaine moare la Paris.
1897 Mallarmé, Divagations (poeme în proză şi eseuri de teorie a poeziei, elaborate cu începere din 1864).

1898 Mallarmé, Poésies (ediţie definitivă).
1898 Mallarmé moare la Valvins.
1898 Apollinaire se stabileşte la Paris.
1898 Saint-John Perse se stabileşte la Paris.
1898 V. Aleixandre se naşte la Sevilla.
1899 Garcia Lorca se naşte la Fuentevaqueros (provincia Granada).
1901 Quasimodo se naşte la Siracusa
1902 Alberti se naşte la Puerto de Santa-Marîa (provincia Cádiz).
1905 începutul prieteniei dintre Picasso şi Apollinaire.
1908 Apollinaire, L'enchanteur pourrissant (aici, Onirocritique).
1909 La Milano apare Manifestul Futurist de F. T. Marinetti.
1910-1920 Expresionismul german.
1911 Saint-John Perse, Eloges.
1912 Ungaretti părăseşte Egiptul şi se stabileşte la Paris; prieten, printre alţii, cu Apollinaire.
1912 Benn, Morgue.
1913 Apollinaire, Alcools (aici, Zone).
1913 Eluard, primele poezii.
1913-1922 Proust, A la recherche du temps perdu.
1914 Ungaretti se stabileşte în Italia.
1914 Trakl, Gedichte. Trakl moare la Cracovia.
1916 Ia naştere dadaismul la Ziirich.
1917 Valery, La Jeune Parque.
1918 Apollinaire, L'esprit nouveau et Ies poetes/Calligrammes.
1918 Apollinaire moare.
1919 Primele poeme de Guillén.
1919 Ungaretti, L'Allegria.
1920 Menschhehsdammeriing, antologie editată de K. Pinthus.
1920 Valery, Album des vers anciens.
1921 García Lorca, Libro de poemas.
1921 Valery, Charmes.
1922 García Lorca, Poema del Cante jondo.
1922 Marcel Proust moare la Paris.
1922 T. S. Eliot, The Waste Land.
1922 García Lorca se împrieteneşte cu muzicianul Manuel de Falia
1924 Primul manifest suprarealist (A. Breton).
1924 Eluard, Mourir de ne pas mourir.
1924-1944 Valery, Variete I-V.
1924 Alberti, Marinero en tierra.
1924 García Lorca, Canciones.
1925 Pound, Cantos (până în 1960).
1925 Ortega y Gasset, La deshumanizacion del arte.
1925 García Lorca se împrieteneşte cu Guillén şi cu pictorul S. Dali.
1925 Diego, Versos humanos.
1926 Rilke moare la Val-Mont (Elveţia).
1926 Eluard, Capitale de la douleur.

1926 Bremond, La poesie pure.
1927 T. S. Eliot devine cetăţean britanic.
1927 Benn, Gesammelte Gedichte L
1928 Mentale, Ossi di seppia. 192S Alberti, Sobre los ángeles.
1928 Guillén, Cdntico (prima elaborare).
1928 García Lorca, La imagen poetica de don Luis de Gongora (cuvîntare, publicată în 1932).
1929 şi urm. García Lorca în New York. Poeme din ciclul Poeta en Nueva York (postum, 1940).
1932 Eluard, La vie immediate.
1934 Al doilea Manifest suprarealist (A. Breton).
1935 García Lorca, Llanto por Ignacio Sanchez Mejias.
1935 Ungaretti, Sentimento del tempo.
1936 García Lorca împuşcat în cursul războiului civil din Spania 1936 Benn, Ausgewăhlte Gedichte.
1938 Valery, Introduction a la poetique.
1939 Yeats moare lângă Mentone.
1939 Montale, Le occasioni.
1940 Saint-John Perse se refugiază în Statele Unite.
1941 Diego, Alondra de verdad (conţine şi opere timpurii).
1942 Aragon, Les yeux d'Elsa.
1942 Saint-John Perse, Exil.
1942 Quasimodo, Ed e subito sera.
1944 T. S. Eliot. Four Quartets.
1944 Alberti. Poesia (1924-1944).
1945 Valéry moare la Paris.
1945 Else Lasker-Schuler moare la Ierusalim.
1948 Benn, Statische Gedichte.
1948 Stravinsky, Poetique musicale.
1950 Breton, Anthologie de l'humour noii:
1950 Guillén, Cdntico (ediţia definitivă).
1951 Benn, Probleme der Lyrik.
1951 Salinas moare la Boston (S.U.A.).
1952 Eluard, Choix de poemes (ediţie lărgită). Eluard moare la Charenton-le-Pont
1956 Montale, La bufera e altro.
1956 Benn moare la Berlin.
1957 Saint-John Perse, Amers.
1958 Jimenez moare la San Juan de Puerto Rico.
1959 Ungaretti, Il taccuino del vecchio.
1960 V. Aleixandre, Poesias completas (1924-1957).
1960 Benn, Sämtliche Gedichte (1912-1956).
1961 Saint-John Perse, Poesie (cuvântare, cu prilejul decernării Premiului Nobel).
1965 T. S. Eliot moare la Londra. 6965 Diego, Poesia amorosa (1918-1961).
1965 Krolow, Gesammelte Gedichte 1944-1964).